

Filmens Vidunderlige Verden

En filmteoretisk diskusjon og en narrativ analyse av en norsk spillefilm

It is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury
Signifying nothing

- William Shakespeare (*Macbeth*)

Tom Gulbrandsen

Hovedfagsoppgave

Institutt for Medier og Kommunikasjon

Universitetet i Oslo 2000

INNHALDSFORTEGNELSE

| | |
|--|-----------|
| I. INNLEDNING | 3 |
| Et motiv - og en historisk sammenheng | 4 |
| PROBLEMSTILLING | 6 |
| Utdyping av problemstillingen | 7 |
| GJENNOMFØRING | 7 |
| TEORI | 9 |
| II. TEORETISKE BETRAKTNINGER - EN KRITIKK | 13 |
| «SHOWING»/«TELLING» | 14 |
| Selve arvegodset - begrepsparet mimesis-diegesis | 15 |
| Fortellerrollen som aural eller personlig | 16 |
| Nyere reaksjoner på Henry James teorier | 20 |
| Relevans til filmteorien | 20 |
| «Showing» - «telling»: i film | 22 |
| «Showing» og «telling» | 23 |
| ILLUSJONEN | 24 |
| Illusjonens vugge | 25 |
| Tilvenning til filmmediet blant publikum | 26 |
| Illusjon og ideologi | 28 |
| Realismedebatten | 29 |
| Virkemidlene og synlighet | 30 |
| Et alternativ til illusjon | 31 |
| AVSLUTNING: «SHOWING»/«TELLING» og ILLUSJON | 32 |
| III. FORTELLER- OG FILMFORTELLERTEORI | 35 |
| Motsetninger: Bordwell og Chatman | 37 |
| FILMFORTELLERTEORI | 38 |
| FILMFORTELLEREN: STRUKTUR | 39 |
| Implisitt forfatter | 40 |
| SLANT OG FILTER | 41 |
| Bruk av Chatmans slant og filter «in the cinema» | 43 |
| Filmfortelleren: narrative nivåer | 44 |
| Slant, filter, intensjon og troverdighet | 46 |
| FILMFORTELLEREN: PROSESS | 47 |
| FILMFORTELLEREN - UTDYPING | 49 |
| Virkelighetsreferanser og beskrivelse i filmfortellinger | 51 |
| Unntaket som bekrefter regelen - om Genettes begrep metalepsis | 54 |
| Et norsk perspektiv: «subjektivering av det objektive» | 54 |
| OPPSUMMERING AV TEORI | 57 |
| IV. ET TILBAKEBLIKK | 59 |
| Oslo Filmklubb, «de 44» og året 1968 | 59 |
| Den moderne filmen i Norge | 61 |
| Bredo Greve | 62 |
| Mottagelsen av <i>Filmens Vidunderlige Verden</i> | 63 |

| | |
|--|------------|
| V. KRONOLOGISK ANALYSE | 65 |
| INNLEDNING TIL HOVEDHANDLINGEN | 66 |
| Overgang til hovedhandlingen | 71 |
| FORTELLERMESSIG NÆRVÆR I HOVEDHANDLINGENS HANDLINGSPLAN | 74 |
| Den fiksjonelle dokumentarfilmen - introduksjonen av Jon | 77 |
| En interpellasjon fra en voice-over forteller | 81 |
| Et retorisk hvileskjær | 82 |
| DEN FØRSTE DUSJSCENEN | 84 |
| Tilbake til hovedhandlingen - Jon lærer om lyd | 85 |
| Et retorisk hvileskjær 2: The plot thickens | 86 |
| En hyldest til synliggjøringen av virkemidler | 88 |
| Tilbake til et retorisk hvileskjær 2: The plot thickens | 90 |
| Tilbake til hovedhandlingen - Jon lærer om filmmusikk | 92 |
| Tilbake til hovedhandlingen - Bredo vil vekke Jons interesse for film | 93 |
| FILM I FILMEN - <i>Vi er alle Broilere</i> | 95 |
| Filmskaper og tilskuer i dialog | 97 |
| Produsenten presenteres for <i>Vi er alle Broilere</i> | 99 |
| Spesialeffekt sekvensen | 100 |
| Tilbake til hovedhandlingen - fra slåsskamp til eksponeringskurs | 102 |
| HØNEFOSS-STOFFET | 104 |
| Tilbake til hovedhandlingen - om omfanget av virkelighetsreferanser | 108 |
| Samtale med en kinosjef | 109 |
| FILMTESTENE | 111 |
| Tilbake til hovedhandlingen - Cannes-stoffet | 114 |
| FILM I FILMEN - <i>Den fine Pelskåpa di</i> | 115 |
| Tilbake til hovedhandlingen - Produsenten sier nei | 116 |
| DUSJSCENENE - SATT I EN SAMMENHENG | 117 |
| En kommentar til Produsenten sitt nei | 121 |
| VI. AVSLUTNING | 123 |
| Vedlegg 1 | 125 |
| HANDLINGSREFERAT: <i>Filmens Vidunderlige Verden</i> | 125 |
| Vedlegg 2 | 128 |
| Medlemmer: Aksjonen for endring av kinoloven, pr. 1/9-78 | 128 |
| Organisasjoner som støtter kravet, pr. 1/9-78 | 128 |
| Vedlegg 3 | 129 |
| Fra <i>The Lady in the Lake</i> til <i>This is Spinal Tap</i> - teori og praksis | 129 |
| Nevnte filmer | 131 |
| BREDO GREVE - FILMOGRAFI | 132 |
| SPILLEFILMER (Fra blant annet Filmen i Norge, 1995) | 132 |
| KORTFILMER | 133 |
| Referanser | 135 |

I. INNLEDNING

I den fransk/polske spillefilmen *La Double vie de Véronique* (Kieslowski 1991) blir den franske Véronique fascinert av et marionettespill på en liten scene. Hun får øye på en mann, kledd i svart, bak kulissene oppe på scenen. Det er han som beveger marionettene. Det er han som trekker i trådene. Tilskuerne som oppholder seg sammen med Véronique og opplever dette marionettespillet vet selvfølgelig at noen står der bak og beveger marionettene. De fleste av dem virker kun betatt av selve forestillingen som blir dem presentert. Véronique derimot klarer ikke å ta sitt blikk bort fra mannen bak scenen, som møysommelig står og beveger de vakre marionettene. Noe tilsvarende opplever jeg selv, om enn i overført betydning, i mitt møte med de fleste kinofilmer. Som Véronique blir jeg ikke bare forført av fortellinger som blir meg formidlet. For uansett hvor skjult mannen bak kulissene fra *La Double vie de Véronique* kan virke, så søker jeg å finne hans/hennes tilsvarende eksistens i enhver filmfortelling. For å forstå hva han/hun holder på med.

Jeg ønsker å utdype min egen nysgjerrighet med å skrive denne avhandlingen. Jeg vil i første omgang diskutere en del filmteoretiske problemstillinger. Men i hovedsak ønsker jeg å relatere min filmteoretiske diskusjon til en analyse av den norske spillefilmen *Filmens Vidunderlige Verden* (1978). En film om det å lage film, av og med den norske filmskaperen Bredo Greve. *Filmens Vidunderlige Verden* er en spillefilm jeg ønsker å analysere ut fra et fortellermessig ståsted. Dette er et analyseapparat den amerikanske filmteoretikeren Nick Browne har summert opp slik:

An analysis of narration calls for a study of the determinations that structure the relations among narrator, character, and spectator (Browne 1976: xi).

Jeg har selv arbeidet med praktisk filmproduksjon i mer enn 10 år. Gjennom mitt arbeid har jeg tilegnet meg en relativt god forståelse for forskjellige films virkemiddelbruk. Ikke minst gjennom å relatere min filmteoretiske bakgrunn med en praktisk forståelse av filmfaget. Som et resultat av dette har jeg stor tro på at det er viktig for praktiske utøvere av filmfaget å ha en artikulert forståelse av forskjellige fortellerstrategier. I første rekke for å kunne lage det publikum vil gå på kino for å oppleve. Nemlig gode filmer. Dernest anser jeg at gyldigheten av en artikulert forståelse for filmfaget vil bli mer og mer viktig i årene som kommer også på tilskuersiden. Ikke minst for fremtidens publikum som i stadig større grad, blir bombardert med kinofilmer, TV-filmer, videoer, TV-serier og all mulig annen audiovisuell kommunikasjon.

Et motiv - og en historisk sammenheng

Filmen jeg med denne hovedoppgaven ønsker å analysere heter altså *Filmens Vidunderlige Verden*. Jan Erik Holst har kalt denne filmen en filmisk fabel. Han hevder at *Filmens Vidunderlige Verden* er en blant en gruppe norske syttitallsfilmer¹ som «rommer både rene uttrykkseksperimenter og en fabulering rent fortellermessig på sosiale temaer» (Holst 1980: 23). Men hva ligger i dette utsagnet? Hvorfor velger Holst å trekke frem at denne filmen fremstår som et filmatisk uttrykkseksperiment? Og hvordan fabulerer man fortellermessig på film?

En historisk bakgrunn for Jan Erik Holsts kategorisering og vinkling kan hentes fra Sigurd Evensmos bok *Det Store Tivoli* (1967), som handler om norsk kino- og filmhistorie. Evensmo hevder her at en ny generasjon filmskapere begynte å gjøre seg gjeldende innen norsk filmliv på slutten av sekstitallet,² flere med filmfaglig utdanning fra utlandet, «sprekkeferdige av modernisme og opposisjon» (Evensmo 1992: 360). Dette følges opp av Tore Breda Thoresen i hans bok *Gjester i Studio, Historien om «de 44» og opprøret mot Norsk Film A.S.* (1996). Thoresen kartlegger deler av anslaget til en omveltning innen norsk filmliv på syttitallet som Evensmo i 1967 bare kunne ane utspringet til.

Dette var en omveltning som var preget av at fjernsynet gjorde sitt definitive inntog på det audiovisuelle markedet. Filmfolkene hadde fått innsatt sin egen representant som kunstnerisk og administrativ leder i Norsk Film AS. Filmteknisk utstyr ble billigere og lettere å håndtere, lettere å transportere og mer tilgjengelig, og auteurteorien og den franske nybølgen, med regissører som Godard, Resnais og Truffaut i spissen, ble nærmest sett på som et filmestetisk ideal.

I kjølvannet av disse omveltningene begynte Bredo Greve å lage film. Som 21 årig student ved Universitetet i Oslo var Greve med på å starte Oslo Filmklubb allerede i 1960 (Aasarød 1993: 25). I 1966 debuterte han som filmregissør med kortfilmen *Operasjon Blodsprøyt*, med Jan Erik Vold og Pål Bang-Hansen i to av rollene. Og i 1976 lagde han sin første spillefilm, *Heksene fra den Forstenede Skog*. Denne filmen ble møtt med heftige og motstridende reaksjoner. På den ene siden nektet flere kinosjefer å sette opp filmen. Disse kinosjefene fant filmen upassende og/eller uinteressant, og satte den ikke opp med dette som begrunnelse. Noen kinosjefer valgte imidlertid å sette filmen opp. Dette førte i enkelte tilfeller

¹Andre filmiske fabler ifølge Holst: *Dager fra tusen år* (1970); *Love is War* (1970); *Motforestilling* (1972); *Knut Formos Siste Jakt* (1973) *Heksene fra den Forstenede Skog* (1976); *Hvem har Bestemt* (1978)

²Med Rolf Clemens, Pål Bang-Hansen og Pål Løkkeberg i spissen

til heftige demonstrasjoner utenfor kinolokalene. Hedningssamfunnet hyldet *Heksene fra den Forstenede Skog* for sin frimodighet. Representanter for forskjellige kirkesamfunn fant filmen kjetterisk og blasfemisk. Filmen skapte en debatt.

To år senere (1978) var det premiere på denne oppgavens sentrale undersøkelsesobjekt, *Filmens Vidunderlige Verden*. (For handlingsreferat av filmen se Vedlegg 1) Dette var Greves andre spillefilm og den ble delvis laget som en reaksjon på debatten omkring *Heksene fra den Forstenede Skog*. Resultatet ble en film hvor tilskueren følger hovedpersonen Bredo (spilt av Bredo Greve selv). Han presenteres som en filmskaper som hadde laget en film som heter *Heksene fra den Forstenede Skog*. En film som filmkarakteren Bredo, i *Filmens Vidunderlige Verden*, hevder at «ingen hadde lyst til å se». Filmens hovedperson (Bredo slik han fremstår i filmen) setter så i gang med å lage en instruksjonsfilm som handler om det å lage film. En film som belyser deler av det arbeidet som ligger bak en filmproduksjon. I *Filmens Vidunderlige Verden* problematiseres blant annet norske filmskaperes forhold til kino- og distribusjonsformer, til filmsensur, til filmfinansiering, til praktisk filmproduksjon og filmers forhold til sitt publikum. I *Filmens Vidunderlige Verden* får tilskuere et innblikk «bakom filmen» i et filmisk forsøk på å presenterte hvordan film faktisk lages. Dette gjorde de som lagde filmen for over tyve år siden. De gjorde det ved å beskrive noen av de muligheter og begrensninger norske filmskaperne står overfor i sitt forsøk på å lage og distribuere norske filmer.

Denne rikdommen i innholdsmessig tematikk om norsk filmbransje pakket sammen i en og samme film fascinerte meg. På den ene side fordi *Filmens Vidunderlige Verden* fremsto som en rik kilde til kunnskap om vår egen filmhistorie. Men også på den annen side fordi filmen for meg fremsto lekende og full av fortellerglede. Dette igjen førte til at jeg ønsket å «gå filmen nærmere etter i sømmene». Jeg lurte rett og slett på hvordan de som sto bak *Filmens Vidunderlige Verden* hadde klart å lage den. Dermed begynte noe jeg trodde skulle bli en enkel kartlegging av filmiske påvirkningsmuligheter. Men den gang ei. Raskt innså jeg at jeg hadde med et forbausende rikt nettverk av fortellerstrategier og retoriske krumspring å gjøre.

I forbindelse med å lete etter forskjellige innfallsvinkler til denne hovedoppgaven søkte jeg også etter et analyseverktøy. Det teorifeltet jeg etterhvert anså som mest hensiktsmessig å benytte meg av til analysedelen av denne oppgaven var teorier omkring det narrative. Spesielt fordi det narrative teorifelt ga meg et artikulært teoretisk verktøy til å forklare nyanser jeg tidligere bare kunne fornemme intuitivt.

PROBLEMSTILLING

Filmens Vidunderlige Verden gir, gjennom sin form og sitt innhold, et innblikk i hvordan en filmskaper betrakter sine potensielle tilskuere. Sentralt står filmskaperen selv. Han er Bredo Greve og hans filmsyn gjennomsyrrer på mange måter *Filmens Vidunderlige Verden*. Selv om den historiske Bredo Greve har en sentral plass i *Filmens Vidunderlige Verden* vil jeg i den andre halvdel av denne oppgaven i hovedsak undersøke selve filmen. Jeg vil analysere filmen som et menneskelaget produkt, som en film som befolkes av karakterer som handler, og som har sitt utspring fra et sted og en tid. Jeg vil dessuten undersøke *Filmens Vidunderlige Verden* som en film som kommuniserer fra en avsender til et publikum. I forbindelse med dette vil jeg støtte meg opp til den amerikanske film- og litteraturteoretikeren Seymore Chatman som har hevdet:

A narrative is a communication; hence it presupposes two parties, a sender and a receiver (Chatman 1978: 28).

Jeg vil spesielt legge vekt på de tegn i *Filmens Vidunderlige Verden* som indikerer at det på sendersiden står et subjekt bak og «trekker i trådene». I denne sammenheng tenker jeg ikke nødvendigvis på filmskaperen, men på den instansen innenfor filmens univers som kan sies å ha denne funksjonen. Flere filmteoretikere har valgt å kalle denne instansen, som "trekker i trådene", for filmfortelleren. Hvorvidt denne teoretiske konstruksjonen er en fruktbar filmteoretisk merkelapp håper jeg at oppgaven kan være med å gi et svar på.

For å klargjøre dette har jeg valgt i første rekke å studere relasjoner mellom karakterer og fortellere. Den teoretiske diskusjonen som innleder oppgaven har dette som tema. Jeg ønsker videre i lys av denne teoretiske drøftingen å studere måten karakterer og fortellere blir presentert på i *Filmens Vidunderlige Verden*. Fortellere og karakterer vil i hovedsak bli studert som adskilte størrelser, men jeg vil i tillegg studere de tilfeller hvor karakterer også fremstår som fortellere og de tilfeller hvor fortellere fremstår som karakterer.

For å sammenfatte så ønsker jeg med den teoretiske diskusjonen som utgangspunkt å utdype fortellermessige spørsmål slik de kommer til uttrykk i *Filmens Vidunderlige Verden*. Et sentralt spørsmål blir dermed: **Hvordan kommer fortellerinstansen til uttrykk i *Filmens Vidunderlige Verden*?**

Dette innbefatter spørsmål som: Hvordan presenteres filmskaperen Bredo Greve i *Filmens Vidunderlige Verden*? Hvordan presenteres Bredo som filmkarakter og hvordan presenteres fortellere? For i det hele tatt å komme så langt har jeg sett meg nødt til også å begynne oppgaven med å drøfte hvorvidt fortellerbegrepet i seg selv er et hensiktsmessig filmteoretisk begrep.

Utdyping av problemstillingen

Det som konkret interesserte meg ved *Filmens Vidunderlige Verden* var hvordan forskjellige fortellerinstanser (inklusive voice-over fortellere) og filmkarakterer fremsto. Hvordan de intuitivt kunne virke enkle, men også hvordan de samme fortellerne og karakterene ved nærmere ettersyn kunne bli mer komplekse. De ble etterhvert nærmest umulige å kategorisere. For det som i *Filmens Vidunderlige Verden* i utgangspunktet bare var en enkelt karakter, nemlig Bredo Greve, ble ved nærmere undersøkelser et mer komplisert nettverk av størrelser.

For å kunne undersøke dette kompliserte nettverk av størrelser kommer jeg derfor i tillegg til selve problemstillingen å måtte flette inn spørsmål om virkemiddelbruken i *Filmens Vidunderlige Verden* på et mer generelt plan. Dette inkluderer studiet av narrative nivåer og spørsmål som: «Hvem» styrer «hva» i *Filmens Vidunderlige Verden*? Dette vil jeg relatere til spørsmål om hvordan forskjellige teoretikere har kategorisert hvordan tilskuere forstår at et subjekt i en filmatisk fortelling «ligger over» og kontrollerer eller «ligger under» og blir kontrollert av et annet subjekt. I tillegg ønsker jeg å problematisere hvordan filmens avsender, fortellernes og eventuelt filmkarakterenes intensjoner kan sies å fremstå. Hvordan en del narrative teoretikere har undersøkt tilsvarende spørsmålsstillinger vil i denne sammenheng ha interesse. Men i hovedsak ønsker jeg med en innledende filmteoretisk drøftelse som utgangspunkt å «åpne» *Filmens Vidunderlige Verden* og undersøke en del sentrale filmatiske virkemidler slik de fremstår for tilskuere. Slik de er benyttet i denne konkrete filmen.

GJENNOMFØRING

I sin innflytelsesrike bok *Narration in the Fiction Film* (1985) hevder den amerikanske filmteoretikeren David Bordwell at analyser av konkrete filmer bør vurderes som et slags filmteoretisk ideal (Bordwell 1985: 30-33). Derfor skal jeg søke å leve opp til dette idealet og blant annet analysere en norsk spillefilm i denne oppgaven. Når det gjelder den analytiske delen

av oppgaven kommer jeg til å analysere mitt analyseobjekt kronologisk. Jeg vil analysere de første scenene i filmen først og de siste sist. Dette i hovedsak fordi dette er måten tilskuere vanligvis møter filmer. Derneft fordi det vil gjøre det lettere for meg å undersøke de relasjonene etterfølgende scener har med foregående scener. Dette vil igjen gi meg mulighet til å beskrive en del innholdselementer i filmen uten at disse i første omgang betinges av hva som kommer senere. Dermed vil det som senere blir presentert (både i filmen og i analysen) kunne utdype den tidligere sammenheng.

Tidlig i arbeidet med denne oppgaven prøvde jeg å legge opp analysen tematisk. Men *Filmens Vidunderlige Verden* fremsto etterhvert som mitt arbeid skred frem som et ytterst mangesidig analyseobjekt. Mye av det som blir presentert i filmen «henger sammen med hverandre». Dette er en tilleggsgrunn til at jeg har valgt en kronologisk fremgangsmåte. Dette har også ført til at jeg har valgt å innlede oppgaven med en teoretisk diskusjon i stedet for å flette teorien inn sammen med analytiske drøftingen.

Semiologen og filmteoretikeren Christian Metz skrev i den meget innflytelsesrike filmteoriboken *Language et Cinéma* at han søkte å forstå hvordan film blir forstått (1971: 56). I sammenheng med den teoretiske delen av oppgaven ønsker jeg å ta Metz søken et skritt videre. For siden *Filmens Vidunderlige Verden* er en film om det å lage film ønsker jeg også å diskutere i hvilken grad tilskueres forståelse av hvordan film *lages* påvirker hvordan film blir forstått.³ Sentralt står begrepet intensjon, fordi, som François Jost har skrevet:

Unfortunately or fortunately, it is always up to the reader, or to the spectator in the case of film, to determine what the relevant communicative intention is, even when the name of the author or the credits may be a guide to knowing how the document should be received as a whole (Jost 1995: 183-184).

I en kvalitativ forstand vil jeg undersøke *Filmens Vidunderlige Verden* med utgangspunkt i strukturalistiske filmteorier. Dette er teorier som har...

...a more scientifically based approach that could objectively uncover the underlying structures of film (Hayward 1996: 351).

Jeg ønsker videre å undersøke *Filmens Vidunderlige Verden* som en tekst. Dette medfører at jeg vil benytte meg av noe av det tankegodset som har hatt sitt utspring i de semiologiske teorier hvor:

Semioticians preferred to speak not of films but of texts. The concept of text (etymologically «tissue,» «weave») tended to emphasize the film not as an imitation of reality but rather as an artifact, a construct (Stam, Burgoyne og Flitterman-Lewis 1992: 191).

³ Se for øvrig Branigan 1992: 121: Her stiller han spørsmålet: «In what ways does a reader imagine and construct authors and narrators?»

Noen av disse teoriene har i stor grad hatt sitt utspring innen lingvistikken og vil jeg måtte si meg enig med Metz som har hevdet at:

Lingvistikkens *begreper* lar seg kun anvende i filmsemiologien med den største forsiktighet. Lingvistikkens *metoder* derimot - kommutasjon, segmentering, strengt skille mellom uttrykk og betydning, mellom substans og form, relevans og irrelevans osv - yter filmsemiologien konstant og verdifull hjelp i arbeidet med å etablere enheter som fremdeles er svært grove, men som med tidens (og forhåpentligvis mang en flittig forskers) hjelp kan forfines ytterligere (Metz 1999: 114).

Men først og fremst vil denne oppgaven, på grunnlag av den teoretiske diskusjonen, utdype spørsmålene reist under avsnittet om problemstillingen relatert til *Filmens Vidunderlige Verden*. Dette inkluderer et ønske om å supplere Metz teoretiske prosjekt. Nemlig søken etter å forstå hvordan film blir forstått. Med forstått mener jeg da at det å forstå film på et visst plan også forutsetter en noe dypere forståelse av hvordan film lages enn det som til nå virker akseptabelt i en filmteoretisk sammenheng. Jeg vil hevde at tilskuere av i dag rett og slett har blitt eksponert for så mange forskjellige former for «det å lage film» (og annen audiovisuell kommunikasjon) at blant annet filmproduksjonsprosesser ikke lenger er noe bare de profesjonelle fagutøverne kan ha noen formening om. Uttrykk som bakomfilm, kul filming, klipping, filmtriks, skuespillerprestasjoner og kameraføring har etterhvert gått inn i dagligtalen. Mitt arbeidsverktøy til å kunne argumentere for at dette medfører riktighet er søken etter å drøfte hvordan fortellerinstansen kommer til uttrykk i *Filmens Vidunderlige Verden*.

Flere tradisjonelle (og ikke minst innflytelsesrike) tilskuerorienterte teoretikere forsøker altså ofte å forklare hvordan tilskuere oppfatter film uten at de etter min mening i tilstrekkelig grad tar med i betraktning tilskueres eventuelle forståelse av hvordan film lages. En del av disse teoretikerne velger bevisst å ikke ta med i betraktning hva de som laget filmene eventuelt hadde av intensjoner med å lage akkurat den filmen. Selv vektlegger for eksempel Bordwell en tilskuerorientert tilnærming til sine analyser. Jeg derimot ser meg nødt for å undersøke sender-mottaker relasjoner i en litt større grad enn Bordwell og en del andre filmteoretikere synes å være interessert i å gjøre.

TEORI

Den amerikanske filmteoretikeren Edward Branigan har kategorisert den moderne narrative teori og dens utvikling i boken *Narrative Comprehension and Film* (1992). Der deler han nyere narrativ teori inn i fem forskjellige undergrupper. De fem respektive undergruppene er: **a)** plot- eller intrigerelaterte teorier **b)** stil- eller formrelaterte teorier **c)** kommunikasjonsteorier **d)**

resepsjonsteorier og e) «human drives» relaterte teorier; en undergruppe av resepsjonsteoriene(118-124).

Branigan hevder i forbindelse med kartleggingen av disse undergruppene, at det eksisterer et mangfold av vidt forskjellige former for innfallsvinkler innenfor studiet av det narrative. På den ene siden har Branigan forsåvidt rett i dette. Film er et komplisert og mangesidig medium, som det for mange kan være vanskelig å artikulere noe meningsfylt om. På den annen siden kan det hevdes at dette mangfoldet av innfallsvinkler ikke er unikt for det narrative teorifelt. Allikevel kan det synes som om altfor mange narrative teoretikere innenfor dette tross alt «unge» forskningsfelt bruker mer tid og energi på retorikk og «the coining of terms» enn å bidra til og gjøre narrative teorier til fruktbare og meningsfylte analyseverktøy. For å illustrere mangfoldet av synsvinkler og meningsytringer innen det narrative fagfelt trenger jeg ikke å gå lenger enn til Branigans egen bok. I *Narrative Comprehension and Film* siterer nemlig Branigan 455 andre verk, og nesten ¼ av boken går med til fotnoter.

Sett i forhold til Branigans tidligere verk *Point of View in the Cinema* (1984) har han dessuten eksplisitt forandret mening på en rekke områder. Metz er et annet eksempel på en teoretiker som ofte skiftet mening. Den amerikanske litteraturteoretikeren Wayne Booth, som skrev et av de mest betydningsfulle verk innen moderne narrativ teori, *The Rhetoric of Fiction* i 1961, tilkjennegir egne mangler i et etterord til annen utgave av sin egen bok (Booth 1983: 412). Den franske litteraturteoretikeren Gérard Genette har omformulert sin egen teori og skrevet en egen «revisited» (1988) til sin meget innflytelsesrike *Narrative Discourse* (1980). Og Chatman tar i sin bok *Coming to Terms - The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film* (1990) direkte avstand fra flere av de sentrale standpunkt han selv argumenterte for i *Story and Discourse* (1978) (Chatman 1990: 115).

Forskjellige diskusjoner av typen «er film en kunst?», «er film et språk?» og andre mer eller mindre generelle moderne narrative teoridebatter avstedkommer dessuten mye uenighet innad i det filmteoretiske miljø. Et god illustrasjon på at dette er tilfelle finnes i boken *Projecting Illusion* (1995) av Richard Allen. Her drøfter Allen problemstillinger og uenighet knyttet til et mangfold av svært sentrale moderne filmteorier. Dette gjelder Althusser's «Ideologi Teori», Lacans «Subjekt Teori», Marxistisk Litterær Modernisme, Benevistes «Enunciation Teori», «Suture Teori» og Baudrys teori om «the Cinematic Apparatus», for å nevne noen.

I sammenheng med denne hovedoppgaven ser jeg meg nødt til å vie de innledende delene av den teoretiske diskusjonen til å belegge og begrunne hvorfor en del av dette filmteoretiske tankegodset etter min mening har vært mer innflytelsesrikt enn fruktbart for mitt eget analysearbeid. Når Bordwell i tillegg hevder at han kan ta ««normal cinema» for intuitively given,...» så hjelper heller ikke hans teoretiske betraktninger meg så mye (Bordwell 1985: 24). I alle fall ikke når jeg i analysedelen av denne oppgaven skal prøve å bevege meg fra det intuitive til det artikulerte plan.

Med dette som utgangspunkt ønsker jeg i liten grad å forholde meg til teoretiske perspektiver hvor det blir hevdet «at filmen er virkelig» (en populistisk tolkning av André Bazin) at «filmen ikke har en sender» (Bordwell), eller «at tilskuerne selv lager filmen» (Emile Benveniste og Metz, ifølge Metz).⁴ Jeg vil heller støtte meg opp mot teoretikere som Dag Asbjørnsen, som hevder:

Det er altså min påstand at dagens tilskuer allerede har en stor grad av bevissthet omkring fiksjonens virkemidler og dens status som kunstgjenstand. Vi vet godt at vi er på kino, og at det ikke er virkeligheten vi opplever der (Asbjørnsen 1999: 26).

Som utgangspunkt for min analyse av *Filmens Vidunderlige Verden* vil jeg dermed forholde meg til teorier som åpner for at tilskuere forstår at filmer fremstår som kunstgjenstander. Dessuten vil jeg, i et forsøk på å gjøre den sentrale delen av den teoretiske diskusjonen så enkel og oversiktlig som mulig ta utgangspunkt i den undergruppen av narrative teorier Branigan kaller kommunikasjonsteorier. Dette innebærer at jeg kommer til å trekke en del paralleller mellom filmteoretiske betraktninger og litteraturteoretiske betraktninger. Men selv dette grunnlaget vil medføre at jeg kun kommer til å skissere et utvalg av narratologiske betraktninger. Ved siden av de filmteoriene jeg kommer til å benytte meg av i denne oppgaven finnes også andre. Disse inkluderer dramaturgiske, sosiologiske og ikke minst estetiske innfallsvinkler. Men jeg kan jo ikke skrive om alt. Derfor vil jeg allerede her fastslå at den

⁴ Disse teoretikerne ville antageligvis ikke gå god for sammenhengen disse utsagn er satt i. Men Bazin er i alle fall «kjent» innen filmteoretisk krets for uttalelser som har vært tolket i ovennevnte retning. Se for øvrig Bazin 1967: 16. Se dessuten Bordwell 1985: 62 og Metz 1982: 97. Som en utdypelse (for å si det med Bordwell): «If spectators really believed they produced movie images, they would not pay money to enter theaters» (Bordwell 1996: 17).

etterfølgende teoretiske diskusjonen på ingen måte søker å fremstå som en uttømming av det filmteoretiske felt, men kun som en presentasjon av et utvalg av teoretiske posisjoner.

II. TEORETISKE BETRAKTNINGER - EN KRITIKK

Kommunikasjonsteorier, som dessverre omhandles i en noe skissepreget utforming av Branigan, er en av de teoretiske retningene som synes totalt å mangle innenfor Bordwells teoretiske univers.⁵ Bordwell ønsker å undersøke teksten, filmen i seg selv, som et utgangspunktet for å undersøke mottakerens forhold til film, og i andre omgang filmens rolle i samfunnet. Dermed blir det for Bordwell og andre til en viss grad uproblematisk å forholde seg til spørsmål om hvor konkrete filmer kommer fra, hvem senderen er, hvilke intensjoner senderen eventuelt hadde og hvilke faktorer som eventuelt lå til grunn for produksjonen av disse filmene. Som en illustrasjon til dette hevder Bordwell at:

...narration is better understood as the organization of a set of cues for the construction of a story. This presupposes a perceiver, but not a sender, of a message (Bordwell 1985: 62).

Men hvordan kan Bordwell utelukke senderen fra sine teoretiske betraktninger når han allikevel kan hevde at «any utterance can be constructed with respect to a putative source?» (Bordwell 1985: 62). Svaret gir han selv, ved å skille litterær og filmatisk narrativ teori. Dermed kan Bordwell hevde at «literary theory may be justified in looking for a speaking voice or narrator» (Bordwell 1985: 62). Men han ønsker altså ikke å innlemme fortellere eller en «sender of a message» i sin filmiske narrative teori. Derfor er det altså ifølge Bordwell mer hensiktsmessig for leseren av en bok å søke etter en stemme eller en forteller i en skriftspråklig formidlet fremstilling enn når den samme leseren opplever en film. Bordwell har på mange måter rett når han hevder at filmer ofte mangler en stemme og en forteller. Men bare hvis stemme og forteller brukes om strengt verbalspråklige størrelser som innehar lett gjenkjennbare «menneskelige egenskaper». Og slik bruker Bordwell begrepene stemme og forteller.⁶

⁵ Se Bordwell 1985: 62.

⁶ ...in watching films, we are seldom aware of being told something by an entity resembling a human being (Bordwell 1985: 62).

Resultatet blir, for Bordwell, en filmteori som i hovedsak omhandler tilskuerroller. Samt en teori som distanserer seg fra å undersøke potensialet i teoretiske konstruksjoner som for eksempel fortellere og avsendere. Spørsmål som: Nå prøver «de» å lure meg?, er tydeligvis ikke en del av det mentale apparatet Bordwells tilskuere sitter inne med.⁷ Dette er med andre ord noe som ligger utenfor Bordwells teoretiske prosjekt fordi han selv har svart et klart nei på sitt eget spørsmål:

Even if no voice or body gets identified as a locus of narration, can we still speak of a narrator as being present in a film? (Bordwell 1985: 61)⁸

Deler av Bordwells argumentasjonsrekke er i stor grad et resultat av drøftinger som har hatt sitt utspring i to sentrale teoretiske diskusjoner om narrasjon. Den ene av disse drøftingene er basert på teorier om «showing»/«telling», den andre er basert på teorier om illusjon/realisme. Som en bakgrunn for den sentrale del av den teoretiske diskusjonen for denne oppgaven vil jeg kartlegge deler av den historiske utviklingen bak disse to innflytelsesrike teoretiske diskusjonene. Dette gjør jeg i første omgang for senere å kunne legitimere min egen vektleggelse av de fortellermessige teoriene. Dernest gjør jeg det for kunne benytte meg av fortellermessige teorier i analysedelen av oppgaven på en måte som bidrar til å belyse det jeg ønsker å undersøke i *Filmens Vidunderlige Verden*. Men ikke minst så gjør jeg det fordi jeg ønsker å si meg uenig i en del teoretiske betraktninger som ellers ville ha kunnet forkludre forutsetningen for min egen analyse

«SHOWING»/«TELLING»

Som et utgangspunkt for en del sentrale filmteorier finnes det referanser til den litteraturteoretiske debatten rundt begrepsparet «showing and telling». Debatten rundt dette begrepsparet har blitt aktualisert innen den narrative filmteori gjennom teoretiske problemstillinger som: Hvis filmer forteller, innebærer det da at film har en forteller? Eller: Hva hvis man mener at film blir vist frem i stedet for at filmer blir fortalt? Er film da bare en visning? For å legitimere at film fortelles av en instans som kan sammenlignes med den litterære forteller har en del filmteoretikere hevdet at filmer benytter seg av «telling». På den

⁷ Bordwell gjør et unntak for filmer som benytter seg av eksplisitte fortellergrep som for eksempel voice-over fortellere (Bordwell 1985: 62).

⁸ Det Bordwell derimot gjør, er å sette opp schemata for det han kaller «modes of production». Han bygger dette blant annet på Meir Sternberg sine konsepter om motivasjon (Sternberg 1978) og studerer dette utfra et «set of conventions of syuzet construction and film style» (Bordwell 1985: 155). Se for øvrig Chatman sin kritikk av Bordwell i Chatman 1990: 124-133.

andre siden har en del filmteoretikere argumentert med at film ikke har noen forteller, siden de ikke forteller, men viser.⁹ Siden jeg i analysedelen av denne oppgaven vil beskjeftige meg med hvordan fortellerinstansen kommer til uttrykk i *Filmens Vidunderlige Verden* har jeg også et behov for å argumentere for at denne instansen er en hensiktsmessig teoretisk konstruksjon. Å starte med om man i det hele tatt kan fortelle med film er dermed et naturlig utgangspunkt.

Det første grunnlaget for debatten om «showing» og «telling» har vi fra Aristoteles og Platon og begrepsparet mimesis-diegesis. Senere har debatten, først innenfor litteraturteoretiker-kretser (James 1948, Lubbock 1965), siden også innenfor filmteori, gjennomgått flere stadier. Jeg vil bruke de neste underkapitlene til å kartlegge flere av disse stadiene.

Selve arvegodset - begrepsparet mimesis-diegesis

Asbjørn Aarseth hevder at Aristoteles og Platon skiller mellom tre typer dikterisk fremstilling.¹⁰ Han summerer opp utgangspunktet for denne tredelingen slik:

Dikterisk framstilling kan skje på tre måter, nemlig ved en enkel beretning (diegesis), ved en etterligning (mimesis) eller ved en kombinasjon av de to måtene (Aarseth 1976: 10).¹¹

Men det som er uklart i denne tredelingen er om den tredje dikteriske fremstillingsmåten, kombinasjonen av både mimesis og diegesis, fremstår som både mimesis og diegesis samtidig eller om man i dikterisk fremstilling ifølge Aarseth kan bytte mellom mimesis og diegesis i forskjellige faser av den dikteriske fremstillingen. Grunnen til at jeg nevner dette ligger i J. A. Cuddons bruk av Platons og Aristoteles påståtte tredeling av fortellere i *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* (1992). Cuddon deler her fortellere inn i tre adskilte undergrupper: a) taleren eller poeten (alle typer forfattere/skribenter) som bruker sin egen stemme; b) en som «tar» stemmen til en annen person eller personer, og snakker med en stemme som ikke er hans egen; og c) en som benytter seg av en blanding av sin egen og andres stemmer (Cuddon 1992: 572). Også her er det uklart om det i blandingen av egen og andres stemmer er snakk om en samtidighet eller om det er snakk om stemmebruk i forskjellige faser av fortellingen.

⁹ It is quite undeniable that film «shows» things. But to what extent (if at all) can it safely be assumed that film «narrates»? Consensus has yet to be reached. (Gaudreault 1987: 30)

¹⁰ Platon og Aristoteles definerte imidlertid mimesis og diegesis forskjellig. (Se Genette 1980: 162-164, Chatman 1978: 32-33 og Rimmon-Kenan 1983: 106-107)

¹¹ Han fortsetter: Denne innledningen konkretiseres ved at den første måten settes i forbindelse med dithyrambene, den andre måten knyttes til tragedien og komedien, eller med et annet ord dramatikken, mens den tredje måten, blandingsformen, ifølge Platon kan påvises både i episk diktning og andre steder (Aarseth 1976: 10).

Hvis det i disse forbindelsene er snakk om en samtidig bruk av mimesis/diegesis og en samtidig bruk av stemmer kan det virke på meg som om Platon og Aristoteles i sine teorier tok høyde for vel mye. Men hvis det i forbindelse med Aarseths tredje punkt («ved en kombinasjon av de to måtene») og Cuddons punkt c) (en blanding av sin egen og andres stemmer) er snakk om å bytte mellom henholdsvis mimesis/diegesis og egen/andres stemme i forskjellige faser av fortellingen, hvor plasseres i så fall det som innen litteraturen senere har blitt kalt jeg-fortellinger?¹²

Teoretiske problemstillinger forbundet dette spørsmålet er viktig i denne sammenheng nettopp fordi en jeg-forteller ofte både er en karakter i et fiktivt univers, samtidig som han/hun er en forteller av det samme universet. Dette fører til at fortellerinstansen og karakterinstansen til en viss grad smeltes sammen til en enhet. Teoretisk sett er det da viktig å ha et klart forhold til de forskjeller som ligger iboende i motsetningen mellom begrepet karakter og begrepet forteller.

Jeg vil hevde at jeg-fortellinger, samtidig bruk av både mimeisk og diegetisk fremstillingsmåte samt samtidig blanding av egen og andres stemmer faller utenfor de to teoretiske tredelingene jeg har fremstilt her. Dette gjør i så fall mimesis og diegesis, slik Aarseth og Cuddon hevder at Aristoteles og Platon brukte begrepsparet, til et ugunstig utgangspunkt for videre teoretisering omkring «showing» og «telling», slik debatten fremstår i våre dager.

Fortellerrollen som aural eller personlig

Den amerikanske forfatteren Henry James tok på tampen av attenhundre-tallet opp igjen noen av de problemstillingene som Aristoteles og Platon studerte to og et halvt årtusen tidligere. Begrepsdebatten omkring mimesis og diegesis ble gjeninnført av James, og senere også av litteraturkritikeren Percy Lubbock, som debatten om «showing versus telling». Ifølge Jacob Lothe i *Fiksjon og Film* (1994) hevdet Lubbock i *The Craft of Fiction* «at det er bortimot ein føresetnad for romankunsten at handlinga blir vist, ikkje fortald» (46). Men hva ligger til grunn for uttalelser som denne?

¹² Genette skiller mellom jeg-fortellinger hvor jeg-fortelleren også eksisterer homodiegetisk (innenfor fiksjonsuniversnivået det fortelles om) som en karakter; og unntakstilfellene hvor jeg fortelleren bare eksisterer heterodiegetisk (utenfor fiksjonsuniversnivået det fortelles om) som en ren forteller (Genette 1980: 244-245). Men Sarah Kozloff mener at denne presiseringen kan bli for «tongue-twisting and obscure to the uninitiated» (Kozloff 1988: 42).

Et viktig utgangspunkt kan hentes fra James. Han hadde nemlig helt klare motiver for å aktualisere distinksjonen mellom «showing» og «telling». Han gikk ut mot forfattere, og skrev at de burde (normativt sett) slutte å gi lesere informasjon om fiktive personer i fortellinger som ingen (ekte) personer har noen som helst forutsetning for å vite noe om. Eller, for å si det på en annen måte, James angrep det han så på som en lettkjøpt måte for forfattere å få frem karaktertrekk hos karakterer på. Dette var et angrep på overbruk av kommentatoren som et litterært virkemiddel. James ønsket seg en litteratur «...without the guidance of explicit evaluation» (Booth 1961: 7). Som en forlengelse angrep dessuten Lubbock forfattere som Fielding, Thackeray og Dickens fordi deres «narrators tell, sum up and comment» (Rimmon-Kenan 1983:107). Et litterært grep som ble sett på som lite «høyverdig».

Sarah Kozloff har i *Invisible Storytellers* (1988) hevdet at disse uttalelsene er et resultat av en doktrine. En doktrine som i tillegg til James og Lubbocks innlegg også ble fremmet av en del andre forfattere og litteraturteoretikere i første halvdel av vårt århundre.¹³ Litteraturteoretikerne ønsket seg bort fra en litteratur hvor fortellingen ble fortalt av en forteller. Bakgrunnen for dette var at de litterære fortellerne som ble kritisert automatisk ble sett på som subjektive, og at denne subjektiviteten var uønsket. Det James, Lubbock og andre hevdet, var at forfattere som Hemmingway etc., som dramatiserte sine historier, lagde mer «høyverdig» litteratur, enn de forfatterne som benyttet seg av kommentarer i sine romaner. Som et ideal ønsket litteraturteoretikerne seg en litteratur hvor [the «showing»] «allows readers a closer, more objective relation to the action represented and the privilege of drawing their own interpretation» (Kozloff 1988: 13). Det å tillate leseren å trekke sine egne konklusjoner ble altså sett på som noe positivt.

Men den type subjektivitet og «telling» disse kritikerne gikk ut mot, er ikke identisk med den form for subjektstyring og «telling» man kan finne spor av i senere litteratur. Det var først etter at James og Lubbock kritiserte subjektivitet innen litteraturen, at en ny form for subjektivitet og fortellerstyring ble ansett som «kunstnerisk høyverdig». Dette gjelder i første rekke den form for subjektiv styring vi finner hos såkalte «stream of consciousness»-forfattere som James Joyce. Annen litteratur innenfor denne relativt sett nyere form for subjektivitetsstyring kan eksemplifiseres gjennom verkene til forfattere som Knut Hamsun,

¹³ For eksempel Jean-Paul Sartre i «What is literature?» and other essays (1988); Joseph Warren Beach i *The Twentieth-Century Novel: Studies in Technique* (1932) og Ford Madox Ford i *The English Novel: From the earliest days to the death of Joseph Conrad* (1930).

Marcel Proust og Albert Camus. Her ble den autorale forteller byttet ut mot den personlige forteller (eller jeg-forteller).

I James samtid så man ikke på den personlige forteller som et alternativ. For hvis en forfatterer/forteller ville få frem at en karakter (som ikke er identisk med fortelleren) er rettskaffen, så hadde han/hun, ifølge James, to muligheter til å få dette frem på. Dette kan eksemplifiseres slik: På den ene siden: «John var sint på sin kone». På den andre siden: «John så på sin kone, hans øyenbryn rynket, hans lepper trakk seg sammen, hans never knyttet seg. Så reiste han seg, smalt igjen døra, og gikk ut av huset».¹⁴

I stedet for å la fortelleren fortelle leseren denne informasjonen direkte, «John var sint på sin kone», foreslo James at de egenskapene forfatteren ønsket å få frem at karakteren hadde, skulle fremstå på en annen måte, gjennom dramatisering.¹⁵ Hans forslag var at fortelleren heller burde vise handling: «...hans øyenbryn rynket, hans lepper trakk seg sammen,...» På denne måten mente James at litteraturen ble bedre. Leserene kunne dermed tolke karaktertrekkene ut fra sammenhengen i boken i stedet for å bli fortalt dem direkte av fortelleren. Fortellere i en roman skulle fortelle om karakterer som begikk handlinger, ikke gi egne eksplisitte vurderinger om dem.

Den moderne jeg-forteller romanen (eksemplifisert gjennom hovedpersonen/fortelleren i *Sult* av Hamsun) var en form for fortelling som foreldet James kritikk. Fortellerstyringspotensialet fordoblet seg. For nå ble det akseptert at fortelleren ikke bare fortalte om karakterer, men at han/hun også kunne fortelle om seg selv. Fortelleren ble en karakter, og denne forteller-karakteren kunne være subjektiv på en helt annen måte. Slik sett kunne man etterhvert dele potensielle fortellerroller inn i fire hovedgrupper:

| | indre virkelighet | ytre virkelighet |
|-------------|---------------------------|--|
| om seg selv | «stream of consciousness» | omtale seg selv i tredje person (som Julius Cæsar) |
| om andre | allvitende | betraktende |

James søkte altså å påvirke forfattere til «showing» på en måte som ville ført til at forfattere begynte å fremstille den ytre virkelighet innenfor de fiktive univers i mye større grad (for eksempel Hemmingway). Men i kjølvannet av dette påvirkningsforsøket fra James side begynte en annen gruppe forfattere å formidle en indre virkelighet i litterær form. Disse forfatterne

¹⁴ Fra Rimmon-Kenan 1983: 107.

¹⁵ «dramatize, dramatize» (James 1962: 265).

beskrev tankerekker og personlige meningsytringer, og de brukte selvreflekterende fortellere som virkemiddel til å gjøre dette. Og spørsmålet ble da, når en forfatter beskriver en personlig (men fiktiv) indre virkelighet, blir dette da en visning av en indre virkelighet, eller snakker vi igjen om en «telling», selv om det er en annen form for «telling» enn den James gikk imot? Er det da snakk om en «telling» om en indre virkelighet?

Normativt sett ønsket James at fortellere skulle formidle mindre indre virkelighet i litterær form om andre, og mer ytre virkelighet i litterær form om andre. Dette skulle gjøres innenfor en litterær ramme hvor leseren skulle få innblikk i en handlingsrekke. (Les: Kategorien betraktende fra tabellen ovenfor.) Men etter at James og Lubbocks teorier til en viss grad ble akseptert innenfor det litterære felt begynte flere forfattere å beskrive indre virkelighet i litterær form om seg selv i stedet for indre virkelighet i litterær form om andre. Leserene fikk dermed innblikk i et sinn.¹⁶ (Les: Kategorien «stream of consciousness» fra tabellen ovenfor.) Motsetningen sto ikke lenger mellom den allvitende og den betraktende fortelleren. Dermed ble James normative prosjekt til en viss grad nullstilt. Noe som igjen førte til at litteraturteoretikere begynte å skille mellom autorale- (tredjepersons) og personale- (førstepersons/jeg) fortellinger. Men dette skjedde først etter at James hadde sluttet å skrive litteraturkritikk. For innenfor James kritiske modell om «telling» finnes ikke: «Dette er historien om meg. Jeg heter John, og jeg er sint på min kone».

James angriper forfatteren (og ikke fortelleren) for å være subjektiv. (Eksempel: Hvis fortelleren sier at konen til John har gjort noe dumt, så har leserne liten grunn til å tvile på det.) Men hvis forfattere er tro mot James teori så har deres fortellere ikke den samme type autoritet som de tradisjonelle autorale fortellerne hadde. Leserene kan dermed i større grad betvile intensjoner bak de fremsatte utsagnene. (Eksempel: Hvis jeg-fortelleren [John] påstår at hans kone har gjort noe dumt så er det større sjanser for at lesere tviler på dette utsagnet. Dermed er det også lettere å forsøke å lete etter jeg-fortellerens motiver for å hevde at hans kone har gjort noe dumt.) Ved å benytte den litterære jeg-forteller kan leseren igjen gjøre det James satte så høyt, nemlig dra sine egne slutninger. Uten at dette blir en lettkjøpt måte for forfattere å få frem karaktertrekk hos karakterer på.

¹⁶ Få har tatt opp arven etter Julius Cæsar som angivelig omtalte seg selv i tredje person, med andre ord den sjeldne varianten ytre virkelighet om seg selv.

Nyere reaksjoner på Henry James teorier

Booth angrep James anti-«telling» syn på litteratur. Booth hevdet at det var den autorale forteller og hans «divine testimony» James var i mot, ikke «telling» i seg selv (Booth 1961: 6). Booth argumenterte derfor for en nyansering av debatten. Han satte for det første spørsmål ved dogmet om at all fiksjon bør være «showing». Fordi han mente at «the complex issues involved in this shift [fra «telling» til «showing»] have been reduced to a convenient distinction between showing, which is artistic, and telling, which is inartistic» (Booth 1961: 8). Kozloff går enda lenger, og hevder at forfatterne og litteraturteoretikerne som foretrakk «showing» gjorde det for å minske muligheten for at romaner med «telling» kunne, på en uønsket måte, virke unødige ideologiske (Kozloff 1988: 13). Booth selv søkte å sette debatten litt på spissen:

But are we faced with such a simple and disconcerting choice as the champions of showing have sometimes claimed? Does it, after all, make sense to set up two ways of conveying a story, one all good, the other all bad; one all art and form, the other all clumsiness and irrelevancy; one all showing and rendering drama and objectivity; the other all telling and subjectivity and preaching and ineptness? (Booth 1961: 28)

Det interessante her er at Booth fastholdt den normative dimensjon av debatten. Spørsmålet var ikke om litteratur i sin natur er «showing» eller «telling», men om hvilken type litteratur som er ønskelig. Eller, om man vil, «kunstnerisk høyverdig». Han hevdet videre at «showing can only be a way of telling» (Gunning 1994: 17).

Gérard Genette tok heller ikke direkte til seg James og Lubbocks synspunkter. Han søkte å innlemme forfattere som var eksponenter for den moderne jeg-fortelleren (for eksempel Joyce og Proust) når han søkte å drøfte sine argumenter ut fra «showing»-«telling» debatten. Dessuten forsøkte Genette, i større utstrekning enn Booth, å gi debatten en utelukkende deskriptiv dimensjon. Han hevdet at «A narrator may...give the impression of showing» men så seg enig med Booth og hevdet at «Showing can only be a way of telling» (Genette 1980: 166).¹⁷

Relevans til filmteorien

«Showing»-«telling» debatten har historisk sett tatt utgangspunkt i et språklighetsprinsipp. I den forbindelse har rene verbalspråklige fremstillinger blitt sett på som «telling» og blant annet

¹⁷ Ifølge Rimmon-Kenan klarte imidlertid ikke Genette å definere «showing»-«telling» debatten deskriptivt, hun fastholder: «However interesting this normative debate is, it is ultimately irrelevant for a theoretical and descriptive study of narrative fiction. From this point of view, there is nothing inherently good or bad in either telling or showing. like any other technique, each has its advantages and disadvantages, and their relative success or failure depends on their functionality in the given work» (Rimmon-Kenan 1983: 107-108).

oppføringer av teaterstykker blitt sett på som «showing». Filmer ble sammenlignet med teaterstykker og ble dermed sett på som «showing».

Men med innføringen av semiologien innenfor filmteori kan det hevdes at det ble mulig å oppløse dette tradisjonelle språklighetsprinsipp på flere måter. Dette kan virke åpenbart, men problemstillinger rundt «showing» og «telling» innen film avstedkommer fremdeles en del uenighet. Derfor velger jeg å inkludere en kartlegging av noe av det mest sentrale fundamentet for revurderingen av problemet med omvurderingen av språklighetsprinsippet innenfor semiologisk filmteori. Det som er mest relevant i denne forbindelse er for det første C.S. Pierces teori om tegn. Han delte tegnene inn i tre hovedkategorier: ikon, indeks og symbol. For det andre ga Ferdinand de Saussure tegnene to hovedaspekter: signifikant og signifikat (Fiske 1982: 47-51). Og for det tredje delte Ronald Barthes tegnene inn i to semiologiske system: det primære semiologiske system - bestående av denotasjonen, og det sekundære semiologiske system - bestående av myten og av konnotasjonen (Barthes 1991: 170). Som en følge av dette kunne det argumenteres for at ikoniske tegn, i en språklig sammenheng, kunne overføre mening på lik linje med verbalspråklige (symbolske) tegn. Dette fordi det ikoniske tegnet, gjennom den fysiske eksistensen av tegnet (signifikanten), kunne være vel så meningsbærende som de symbolske tegn. Bilder av gjenstander (ikoniske tegn) kunne kommunisere innhold i en overført betydning. De ikoniske tegn, som tidligere i hovedsak ble sett på som «showing», kunne dermed etter innføringen av semiologien også sees på som betydningsbærende i en «telling» forstand.¹⁸

Problemstillinger som disse begynte å interessere Christian Metz på 1960-tallet. Han forsøkte, med hjelp av semiologiske tilnærmingsmåter til filmteorien, å forklare hvordan mening kan være iboende i en film og hvordan mening kan bli kommunisert til en tilskuer (Allen and Gomery 1985: 77). Metz (og andre) kom frem til at film kan sees på som språk, men med visse modifikasjoner (i film: grammatikk og syntaks er det samme).¹⁹ Edward Branigan viser til Andre Gaudreault (1987: 33) og hevder at spørsmålet om hvorvidt film er språk er vanskelig og mye debattert (Branigan 1992: 146).

Innen filmvitenskapen ble man dermed stilt ovenfor et valg. Godtok man prinsippet om at ikoniske tegn, i semiologisk forstand kunne fortelle så åpnet man også for at filmer kunne

¹⁸ Se for øvrig Chatman 1990: 111.

¹⁹ Se for øvrig Heath 1981: 194-220.

fortelle. Uten at dette nødvendigvis hadde noe med tradisjonelle verbalspråklige fortellere å gjøre. Man kunne altså fortelle i bilder, og også med lyder.

«Showing» - «telling»: i film

Richard Maltby hevder at «there are distinctions to be made within cinema not between showing and telling, but between different kinds of showing» (Maltby 1995: 327).²⁰ Noe av det samme mener Seymore Chatman:

Films, in my view, are always presented - mostly and often exclusively shown, but sometimes told - by a narrator or narrators (Chatman 1990: 133-134)

For å utdype dette: Filmskapere kan i filmisk sammenheng benytte seg av teknikker hvor karakterers indre verden «kommer for en dag» og blir presentert. Voice-over er et mulig virkemiddel i denne sammenheng, flashbacks en annen. Men oftest formidles film «fra utsiden». Filmtilskuere får et innblikk i en verden, men trenger sjelden «inn under huden» på karakterene. Spesielt sammenlignet med den utstrekning det samme har vært vanlig gjennom litterære konvensjoner, eller til og med i det dramatiske teaterets konvensjoner (best eksemplifisert gjennom Hamlets enetale *Å være eller ikke være...*). Allikevel er muligheten til å formidle «det indre» tilstede også innen film. Derfor har enkelte teoretikere forklart denne muligheten slik at hvis man får oppleve noe «innenfra» så kan dette lettere sammenlignes med «telling»; men hvis man ser noe «utenfra», så kan dette sammenlignes med «showing».

Bordwell har satt et interessant aspekt ved «showing»-«telling» debatten på den filmteoretiske dagsordenen ved å fastslå at forskjellige teoretikere kan definere «showing»-«telling» (eller mimesis-diegesis, som Bordwell bruker) på forskjellige måter:

You can hold a mimetic theory of the novel if you believe the narrational methods of fiction to resemble those of drama, and you can hold a diegetic theory of painting if you posit visual spectacle to be analogous to linguistic transmission (Bordwell 1985: 3).

Bordwell undersøker problemstillingen men gir oss dessverre ikke noe svar. Han setter allikevel fingeren på et ømt punkt med sin kartlegging av hvordan man kan definere mimesis og diegesis. Dette gjør han spesielt i forbindelse med «showing»-«telling» problemet når det gjelder bruken av begrepsparet i forbindelse med film.

Men Bordwells påstand om at «You can hold a mimetic theory of the novel if you believe the narrational methods of fiction to resemble those of drama» er et dårlig utgangspunkt for

²⁰ Her støtter Maltby seg blant annet til Shlomith Rimmon-Kenan. Se for øvrig Bordwell 1985: 3-26, Branigan 1992: 146-149 og Gaudreault 1987: 29-35.

videre diskusjon. Det er få som ser på romaner som bare mimetiske eller «showing». Men hva med Bordwells andre setning (fra sitatet ovenfor): «You can hold a diegetic theory of painting if you posit visual spectacle to be analogous to linguistic transmission»?

Tom Gunning har forsøkt å studere problemstillinger som er relevante for de spørsmålene Bordwell har tatt opp. Spesielt gjennom sine undersøkelser av fremveksten av den amerikanske narrative filmen i begynnelsen av dette århundre i boken *D. W. Griffith and the Origins of the American Narrative Film* (1991). Han er langt på vei enig med Bordwell, men mener at film bare startet som et visuelt medium, hvor visningen (the «showing») var det essensielle. Han kaller denne filmhistoriske perioden for «cinema of attractions». Hvor filmer bar preg av at filmskaperne presenterte...

...a series of views to audiences, views fascinating because of their illusory power (from the realistic illusion of motion offered to the first audiences by Lumière, to the magical illusions concocted by Méliès) and exoticism. The cinema of attractions rather than telling stories, bases itself on film's ability to show something. (Gunning 1994: 41)

Men ifølge Gunning var den innledende fasen av filmhistorien et forbigående stadium. Etter 1908-1909 begynte filmskapere, og da spesielt Griffith, å fortelle historier på film, og da oppsto «the cinema of narrative integration» (Gunning 1994: 6). Filmer var ikke lenger bare «showing», filmer kunne også benytte seg av «telling». «Showing»-«telling» debatten ble dermed uthulet. Man sto igjen med noe som er delvis «telling» og delvis «showing».

«Showing» og «telling»

Med bakgrunn i den uthulede debatten om «showing» og «telling» forsøkte Gunning å beskrive filmisk narrasjon. Han hevder at filmer har en mimetisk dimensjon og en diegetisk dimensjon. Han spør videre:

Does a film «tell» a story? Filmic discourse has an ability to appear nearly neutral. A single shot can seem to show a great deal while telling very little about it (Gunning, 1994: 17).

Svaret Gunning selv gir på spørsmål om «film forteller en historie» utdyper han gjennom det han kaller «the excess of photographic reality». Han hevder at i filmsammenheng, så er «showing» automatisk en viktig komponent (Gunning, 1994: 17). Men:

Film's innate tendency toward mimesis becomes a sign of narrative realism, naturalizing the process of storytelling as the inclusion of apparently useless detail does in verbal narrative. Simultaneously the process of narrativization [which he borrows from Steven Heath 1981: 107-108] delivers a sense to this realism, through filmic discourse which «picks up» and selects precisely those meanings necessary for the story to be told. In this way the filmic image, without losing (indeed, using) its capacity for showing, defines its unique way of telling (Gunning 1994: 18).

Branigans argumentasjon er på linje med Gunnings. Han hevder:

Whereas verbal narrative uses only «telling» and theatrical narrative uses only «showing,» film has a special nature which allows it to utilize both telling and showing, (Branigan 1992: 146)

Men Gaudreault er litt mer forsiktig:

It is quite obvious and quite undeniable that film «shows» things. But to what extent (if at all) can it safely be assumed that film «narrates»? Consensus has yet to be reached (Gaudreault 1987: 30).

Senere teoretikere har i tillegg til det ovennevnte tatt opp i seg mange av de normative (eller for å bruke Kozloffs terminologi - doktrinære) aspektene ved debattene omkring «showing» og «telling», og dermed gjort dem delvis uegnet til å definere film på et deskriptivt plan på en tilfredsstillende måte.²¹ Dermed kan man si at filmteori på mange måter har endt opp med et ståsted som gjør merkelappene «showing» og «telling» til relativt tomme begreper. For det som i utgangspunktet var ment som en et begrepspar som skulle skille to formidlingsformer har nå blitt til aspekter ved en og samme formidlingsform.

ILLUSJONEN

Dermed gjenstår et relatert men like bestridt debattområde i filmteoretisk sammenheng. Dette gjelder argumentasjonsrekker som åpner for en teoretisk tolkningshorisont som støtter seg opp mot forskjellige teorier om film som illusjon. En av grunnene til at jeg velger å drøfte spørsmål om film og illusjon er at teorier om illusjon har stått sterkt innen filmvitenskapen i mange år. Flere av disse teoriene har gjennomsyret så mye vesentlig moderne filmteori at det er svært vanskelig å støtte seg opp mot mange moderne filmteorier hvis man ikke aksepterer at film på en eller annen måte bør betraktes illusjonistisk.

En annen grunn er at mitt analyseobjekt, *Filmens Vidunderlige Verden*, på mange måter er en snodig sammensatt film. Noen av de elementene som blir presentert i filmen bidrar til at denne snodigheten på mange måter passer inn som et bidrag til en illusjonskritisk teoretisk debatt. Allikevel brukes det i *Filmens Vidunderlige Verden* et mangfold av virkemidler som en del teoretikere har hevdet fremmer illusjonsbaserte tolkninger. Det er i spenningsforholdet mellom hva som anses illusjonistisk og hva som anses illusjonskritisk at jeg har behov for å foreta en del avklaringer.

Et kompliserende punkt i forbindelse med diskusjoner om film som illusjon, som relaterer seg til diskusjonen mellom de litteraturteoretiske og filmteoretiske debattene om «showing» og «telling», er at Genette hevder at fortellinger kan gi en *illusjon av mimesis*

²¹ Dette kanskje i påvente av en filmteoretiker som kan gjøre det samme for filmteorien som Genette gjorde for litteraturteorien. Nemlig samle den i et hovedverk på en deskriptiv måte.

(Gentette 1980: 164). Chatman snur på dette og har hevdet: «pure mimesis is an illusion» (Chatman 1978: 147). Men hva hvis illusjon ikke er et hensiktsmessig størrelse brukt i en filmisk narrativ sammenheng?

For å forsøke å svare på dette spørsmålet vil jeg drøfte en del filmforståelse basert på illusjon, slik den har gjort seg gjeldende på flere måter. Hovedsakelig på det ideologiske plan hvor illusjonen kan sies å kunne påvirke et tenkt publikum, som ikke er rustet til å stå imot denne påvirkningskraft. Dette hevdes i andre instans å være en form for påvirkningskraft som bør unngås eller i det minste avsløres.²²

Illusjonens vugge

Opp gjennom årene har forskjellige historier, eller filmteoretiske myter, som så og si i seg selv skal bekrefte filmers illusoriske kraft oppstått innen den faglige filmlitteraturen. Et eksempel på noen av disse mytene: Da tilskuere i slutten av forrige århundre så toget i en av brødrene Lumières filmer komme mot dem for første gang, dukket de av skrekk. (Det denne historien ikke sier noe om er de tilskuerne som satt ved siden av de som dukket av skrekk, og bare så dumt på dem, eller at de som kom og så filmen for andre gang, og med sin nyvunne filmforståelse rolig kunne se toget forsvinne uten å dukke. Kanskje de til og med så seg rundt i salen, for å se om det var noen «nybegynnere» tilstede, som de kunne le litt godt av.) Et annet eksempel: Afrikanere som opplevde en film for første gang gikk rundt på baksiden av lerretet, for å se etter folkene på lerretet «bakfra». Et tredje eksempel: Folk ble livredde når de så et menneske i et nærbilde. Tilskuerene trodde karakterene i filmene hadde fått kuttet av hodet.²³

Men forestillingen om film som illusjon er betydelig bedre argumentert for enn de ovennevnte anekdotene kan gi inntrykk av. For også når det gjelder tolkning av film som illusjon spiller arven fra Platon inn. Ved å undersøke Platons argumentasjon om hulelignelsen i *Staten* kan man lett se en del fellestrekk til teoriene om film som illusjon (Stigen 1983: 71-72).

²² I denne oppgavens sammenheng er de perseptuelle eller psykologiske aspektene ved film-som-illusjon debatten ikke så interessante. Dette gjelder i første rekke problemstillinger som a) hvordan kan 24 stillbilder i sekundet sies å være bevegelse? b) er ikke film en todimensjonale representasjon av den tredimensjonale virkelighet? og c) filmers bruk av filmtriks. For et mer inngående studie av de perseptuelle og psykologiske aspektene: E.H. Gombrich *Art & Illusion: A Study in the psychology of pictorial representation* (1960). Og Allens inndeling av illusjoner i fire hovedgrupper: 1. illusions that are necessarily experienced but do not involve seeing-as; 2. illusions that are not necessarily experienced as illusions and do not involve seeing-as; 3. Illusions that are necessarily experienced and do involve seeing-as; 4. illusions that are not necessarily experienced as illusions but do involve seeing-as (Allen 1995: 106).

²³ Se for øvrig Smith, Albert E. (1953) «Fra Filmens Barndom, sammendrag av «Two reels and a Crank» s. 59-63 i *Det Beste fra Readers Digest*. Årgang 7. Nr. 5.

Ifølge tankegodset fra Platon sammenfaller ikke det publikum ser oppe på et filmlerret med virkeligheten. Som skyggene på veggen i Platons huleligning er filmene en mulig etterligning, et potensielt skyggebilde av virkeligheten. Med utgangspunkt i Platon har dermed en lang rekke filmteoretikere kunnet legge hulelignelsens skygger på veggen til grunn i sin argumentasjon om hvorvidt filmen har en illusorisk kraft eller ei.

Tilvenning til filmmediet blant publikum

I filmen *Sunset Boulevard* (Wilder 1950), uttalte Joe Gillis (spilt av William Holden): «Audiences forget that films are written; they think that actors make it up as they go along». For nesten femti år siden kan det hende at et samtidig filmpublikum var så naivt at det trodde på hva den fiktive karakteren Joe Gillis sa.²⁴ Men hva tror dagens mediekonsumenter om det samme?

En del filmteoretikere har opp gjennom årene diskutert tematikk som er relatert til gyldigheten av Joe Gillis uttalelse. Spesielt i forbindelse med kartleggingen av det de kaller klassisk Hollywoodfilm. Flere teoretikere har hevdet at den klassiske Hollywoodfilmstilen er usynlig, transparent og illusjonistisk (Bordwell, Staiger and Thompson 1985: 24). Men jeg vil driste meg til å hevde at disse teoretikerne ofte har vært mer interessert i denne type problemstillinger i et forsøk på å legge et grunnlag for en filmatisk motstrømsbølge. De har i større grad søkt å beskrive et alternativ til eller en reaksjon på klassisk Hollywoodfilm, enn de har søkt å forstå Hollywoodfilmen. Flere av disse teoretikerne har på mange måter søkt å kritisere Hollywoodfilmens eksistens og hegemoniske status, i påvente av en mer «høyverdig» og fremtidig filmform.

David Bordwell nyanserer imidlertid synet på den potensielle illusjon forbundet med den klassiske Hollywoodfilmen ved å hevde at:

«Invisible» may suffice as a rough description of how little most viewers notice technique, but it does not get us very far if we want to analyze how classical films work (Bordwell, Staiger and Thompson 1985: 25).²⁵

Bordwell og flere sentrale moderne og samtidige filmteoretikere mener altså at det vanlige filmpublikum i sitt møte med vanlige filmer, selv i våre dager, dras inn i filmopplevelser på en slik måte at de glemmer at de sitter og opplever en film. Eller at det vanlige filmpublikum på

²⁴Filmteoretikeren Robert Stam hevder til og med at «Holden's naturalistic acting, ironically, makes us forget that *his* words were scripted as well» (Stam 1992: 88).

²⁵Paul Ricoeur hevder: «...the rhetoric of dissimulation, the summit of the rhetoric of fiction, must not fool the critic, even if it may fool the reader» (Ricoeur 1988: 161)

andre måter ikke forstår at noen faktisk har laget og konstruert den filmen de sitter og opplever. Bordwell hevder imidlertid også at tilskuere er aktive (Bordwell 1985: xiii).²⁶ Men hvordan kan man påstå at Bordwells tilskuere er aktive når de ikke engang legger merke til det han kaller «technique» i sitatet ovenfor?

Den norske filmkritikeren Per Haddal hevder at når den aktive tilskuer møter det han kaller «den forføreriske filmen», at:

Vi er ikke så fullstendig i filmskaperens makt. Vi blir ikke lenger forført, men lar oss forføre - og det er en helt annen sak (Haddal 1996: 24).²⁷

Dermed opphever Haddal på mange måter det forståelsesmessige skillet mellom vanlige tilskuere og filmteoretikere som Bordwell forsøker å legge til grunn når det gjelder å legge merke til «technique». Men hvis den illusjonsbaserte argumentasjonen, eksemplifisert gjennom *Sunset Boulevard* ovenfor, medfører riktighet, så har sentrale kunst- og kulturkritikere som Bertolt Brecht og Jens Bjørneboe selvfølgelig et poeng når de hevder at det burde lages flere filmer/teaterstykker/romaner som synliggjør de produksjonsmessige prosesser.

Oppstår den situasjon, at skuespilleren *blir* en skikkelse, - eller blir en scene for naturalistisk, da skal illusjonen ødelegges. Det kan skje på tusen måter, og midlet heter «Verfremdung» - på norsk måtte man si «gjøre fremmed» eller «skape avstand».

- Jens Bjørneboe (1977: 63)

Men hvorfor er dette et poeng i seg selv? Og hva hvis publikum allerede forstår at de sitter i en kinosal og opplever en film, laget av andre enn rollefigurene som skuespillerne fremstiller? Selv hvis de opplever de mest klassiske av de klassiske amerikanske filmene? Hva slags filmteoretisk fundament sitter filmteoretikere da igjen med for å forklare hvordan, og i hvilken grad, filmer påvirker publikum? Og ikke minst: Hva kan filmteoretikere si om film hvis de legger film-som-illusjon stadiet bak seg? Dette er i forbindelse med denne oppgaven viktige spørsmål for meg. Dels fordi jeg ønsker å analysere *Filmens Vidunderlige Verden* som en film jeg tror at tilskuere sitter i en kinosal og oppfatter at de opplever. Men også fordi jeg i analysen av *Filmens Vidunderlige Verden* har behov for å støtte meg opp mot et teoretisk apparat som tar høyde for akkurat dette.

²⁶«It is odd that so self-evident a principle needs reaffirmation, but the current climate of opinion suggests that it does» (Chatman 1990: 75). Overgangen fra stimuli-respons modellen (S-R) til stimuli-organisme-respons modellen (S-O-R) var allment akseptert allerede på 1930 tallet i medieteoretisk krets. (Waldahl 1989: 89-90)

²⁷I en avisartikkel i Aftenposten om boken *Den Forføreriske Filmen: Om Bruk av Film i Norskfaget* (Engelstad 1995).

Illusjon og ideologi

Illusjonsargumentasjonen synes å bunne ut i et ønske om å opprettholde et sett med analysemodeller og et begrepsapparat som kan hjelpe filmanalytikere med å «avsløre» ideologisk påvirkning forbundet med konkrete filmer (og filmatiske tradisjoner) på den ene siden, og fremstå som et sett med normativt baserte teorier for hvordan filmskapere i fremtiden bør lage sine filmer på den andre siden. Dette prosjektet er til en viss grad avhengig av å definere film som illusjon for å kunne hevde at påvirkningen fra filmskaper/filmindustri rettet mot film- og kinopublikum har en slik karakter, at kritisk og ideologisk analyse av filmer er nødvendig.²⁸

Noe av det som historisk sett lå under i «showing»-«telling» debatten var det analytiske skillet mellom såkalt «høyverdig» kunst og «lite høyverdig» kunst. Dette påståtte ideologiske aspektet (som hadde mye av sitt utspring i blant annet Wayne Booth og Henry James litteraturteorier) finner man igjen i debatter om illusjon, ikke bare innen litteraturteori, men også innen filmteori. Ifølge Richard Allen har dessuten kunstkritikken generelt siden opplysningstiden forsøkt å komme seg bort fra argumentasjonen bak Platons huleligning. Allen hevder videre at den senere filmteori, som en forlengelse av problemkomplekset om «høyverdig kunst» og «lite høyverdig kunst»:

...reproduces this opposition and the hierarchy it implies, though it is recast as an opposition between an ideological mass culture and an emancipatory modernism (Allen 1995: 81).

Dermed blir filmisk modernisme lett et ideal sett opp imot massekulturen. En massekultur som i filmsammenheng ofte blir forbundet med det illusoriske og som igjen blir assosiert med konvensjonalisme og Hollywoodfilm.²⁹

Viktige argumenter i forbindelse med denne debatten har blitt at: Hollywoodfilmene er transparente, at de søker å usynliggjøre virkemidlene, at de øyensynlig er i stand til å fortelle seg selv. Men hvor ligger bevisbyrden i disse utsagnene? Hvem kan hevde dette, og hva slags belegg har de?

²⁸ «...the analysis of cinematic illusion promised to play a central role in bringing to fruition the Marxist project of explaining and criticizing the function of ideology in society (Allen 1995: 7).

²⁹ Fredric Jameson hevdet imidlertid allerede i 1977 at modernismen var konvensjonalisert (Nichols 1985: 733).

Realismedebatten

Et viktig utgangspunkt for mye av den senere kritikken mot illusjonistiske filmer stammer fra teorier inspirert av Karl Marx. Som en følge av den kritiske marxisme, og den etterhvert så betydningsfulle Frankfurterskolen,³⁰ ble det igangsatt en debatt omkring virkelighetsoppfatning, realisme og illusjon i en del internasjonale litteraturtidsskrifter på 1930-tallet. Debatten dreide seg i hovedsak om realismebegrepet, og oppstod mellom blant annet Bertolt Brecht, Georg Lukács, Ernst Bloch, Th. W. Adorno og Hans Eisler i tidsskriftene *Internationale Literatur*, *Das Wort* og *Die Neue Weltbühne*. I en artikkel om realismebegrepet hos Lukács i det norske litteraturtidsskriftet *Vinduet* (nr 4. 1970) skriver Helge Rønning:

Realismen er den kunstneriske uttrykksmåte som konfronterer virkeligheten med ideologiserende og idealiserende framstillinger, den avslører forholdene slik de er og står i motsetning til fortieelse og forfalskning (Rønning 1970: 246).

Utspringet i debatten om realismen og realismebegrepet var debattantenes syn på ekspresjonismen. Men etterhvert dreide debatten seg mer om motsetningen mellom begrepene realisme og formalisme.

Lukács hevdet at ekspresjonismen «var et produkt av den samme ånd som kom til uttrykk i den fascistiske ideologi» (Rønning 1970: 246). Videre hevdet Lukács at romaner fra nittenhundre-tallet, skrevet av forfattere som Honoré de Balzac og Thomas Mann, var forbilledlige. De fremmedlet «litterære retninger som uttrykker et fremskritt innenfor dagens litteratur» (Lukács 1975: 50). Dette i motsetning til naturalistiske romaner, (for eksempel Emilie Zolas arbeider) og ekspresjonistiske romaner (for eksempel Franz Kafkas arbeider). Dette ville føre til en litteratur som Lukács mente bare maktet å skildre det umiddelbare. (Lukács 1975: 58). Dette var en utvikling fra den borgerlige kritiske realistiske roman til den moderne roman som ble sett på som et tilbakeskritt for litteraturen, ikke et fremskritt. Lukács argumentasjon møtte imidlertid sterk motstand, spesielt fra Brecht:

Siden virkeligheten forandrer seg, må framstillingsformen forandre seg. Om litterær framstillingsform skal bety noe, må den tilsvare den historiske epokes tekniske standard. Derfor kan en realistisk forfatter bruke montasjer, indre monolog og abstraksjoner for å fremme sitt budskap. Å hevde noe annet er formalisme. Realismen er ikke avhengig av rent formelle kriterier (Rønning 1970: 250).

Brechts teorier, og hans litteratursyn har etterhvert påvirket mange sentrale kunstkritikere, og hans syn på den realistiske roman og den moderne kunst gjenspeiles i et uttall innflytelsesrike

³⁰ Referanse: McQuail 1987: 65-66.

teoretiske betraktninger.³¹ I første rekke gjelder dette Brechts doktrine om å synliggjøre prinsippene forbundet med kunstverkets konstruksjon (Stam 1992: 192). Og bakgrunnen var enkel:

Publikum skal ikke påvirkes til en følelsesmessig ekstase eller passiv hengivenhet, ikke til «angst og medlidenhet», - og fremfor alt ikke til identifikasjon, - publikum skal vekkes til våkenhet og kritikk (Bjørneboe 1977: 58-59).

Men for å hevde at publikum burde «vekkes», så må de altså sove, og det altoverveiende spørsmålet blir dermed: Sover publikum?

Virkemidlene og synlighet

Som et svar på det polemiske spørsmålet om publikum «sover» har Richard Allen hevdet at flere filmteoretiske «sannheter» bør undersøkes i et nytt perspektiv.

I seek to give the impression of reality in the cinema renewed significance through a detailed investigation of the different ways in which illusion may be experienced and the kind of belief that illusion entails. I argue that the form of illusion central to our experience of the cinema is one which, while we know that we are seeing a film, we nevertheless experience that film as a fully realized world. I call this form «projective illusion» (Allen 1995: 4, mine understrekninger).

Det Allen kaller «projective illusion» er altså en form for illusjon hvor publikum forstår at de sitter i en kinosal og opplever en film. Noe av det samme hevder Joseph Anderson. Han ser på det som tidligere har blitt avfeid - på et teoretisk plan - som illusjon i et helt nytt perspektiv.

For Anderson er film lek. Publikum...

...enter into the make believe play of a motion picture, observe the consequences of certain behavior, and share the emotions of certain characters in the film, without being exposed to the same extent or in the same way to the physical and/or psychological dangers to which the film's characters are exposed (Anderson 1996: 114).

I forbindelse med sin kritikk av Jean-Louis Baudrys meget innflytelsesrike artikkel *Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus*³² argumenterer dessuten Allen for at «it cannot be determined in advance that the spectator will experience any given image as an illusion» (Allen 1995: 23). Bevisbyrden i forbindelse med påstanden om at noe oppleves som illusjon ligger, ifølge Allen, på de som hevder at film oppleves som en illusjon.

Både Allen, og også Dana Polan, i *A Brechtian Cinema?: Towards a Politics of Self-Reflexive Film* (1985), hevder at den eventuelle vekkelse (slik Brecht og Bjørneboe bruker vekkelse) og anvendelsen av Brechts modernistiske bruk av virkemidler kun vil være midlertidig. Dette fordi disse virkemidlene, etter en viss innarbeidelsesprosess, vil gjennomgå

³¹ I Norge: Jens Bjørneboe: *Om Brecht*. Pluss: Forfattere og studenter, spesielt knyttet til studenttidsskriftet *Profil* (Rottem 1982: 13).

³² Første gang publisert i tidsskriftet *Cinethique* i 1970.

en konvensjonalisering, og dermed også miste sine egenskaper som virkemidler i en eventuell illusjonsnedbrytende forstand.³³

Anderson kaller denne effekten for «Branigan's Paradox». Både Anderson og Edward Branigan hevder at gjennom å tydeliggjøre filmverkets virkemidler, så stilles ikke prosessen bak det å lage film til skue for publikum, slik Brecht i sin tid postulerte. Det som derimot skjer er at:

You create another formal element in the narrative (of lights, cameras, cables, and microphones) or another embedded «world» within the film. It is all occurring inside the framed event, which we already know is of a different order than the reality outside the frame (Anderson 1996: 123-124).

Her blir det tydelig demonstrert at bevissthetsnivå forbundet med det å oppleve en film er langt mer kompleks enn illusjonistene synes å hevde. Filmpublikum, som er vant med å gå på kino og å oppleve filmer på TV og på video, synes å kunne forstå filmisk påvirkning i mye sterkere grad enn det Brecht og tilhengere av Frankfurterskolens kritikk synes å hevde, uten å «rives ut» av filmens fortelling. Fremmedgjøringselementene, slik Branigan og Anderson ser dem, blir altså etter en tid bare et nytt fiktivt fortellernivå innenfor fortellingen som blir fortalt.

Mange av de filmskaperne som ikke eksplisitt synliggjør virkemidlene kan gjøre dette av alternative grunner enn det å ønske å fremme sine ideologiske syn. De kan blant annet i første rekke ønske å formidle en historie og med dette som bakgrunn ønske å begrense bruken av virkemidler og samtidig unngå at valg av virkemidler distraherer fra formidlingen av selve fortellingen.³⁴

For å illustrere: Determangemåteråsynliggjørevirkemidlenepåmenhvisjegmedvilje har mellomrom mellom ordene i deler av denne setningen betyr ikke det nødvendigvis at jeg i nevneverdig grad søker å usynliggjøre virkemidlene av ideologiske årsaker.

Et alternativ til illusjon

Hver gang jeg setter meg i en kinosal for å oppleve en film så legger jeg merke til lyssettingen, kameraføringen og klippestil. Jeg ser når bilder er ute av fokus, jeg legger merke til scriptfeil, jeg legger merke til musikken, jeg legger merke til når noe er godt laget og når noe er dårlig

³³ Det beste eksemplet på at så er tilfelle kan sees i vår egne samtids filmer og TV-programmer. «Verfremdung,» slik Brecht brukte begrepet, er i dagens filmlandskap oftere et virkemiddel brukt som komisk effekt, enn som en noe som vekker oss til våkenhet og kritikk. Jmfør Amerikanske situasjonskomedier og filmer fra Buster Keatons *The Cameraman* (1928) til *The Man with the Naked Gun* (1988) med Leslie Nielsen og Wes Cravens *Scream* (1997), nær sagt alt laget av Mel Brooks og selvfølgelig *Filmens Vidunderlige Verden*.

³⁴ Jmfør Lukács argumentasjon om den kritisk realistiske roman, hvor det ble sett på som et ideal, og en forutsetning for vellykket påvirkning, at romanforfattere presenterte en historie til leserne, uten å legge vekt på å formidle historien gjennom benyttelse av formalistiske, modernistiske eller «synlige» fortellerelementer.

laget. Men mest av alt, jeg vet hele tiden at jeg sitter i en kinosal og opplever en film. Det er det samme for meg om filmen er laget i filmens barndom, om den er fra Hollywood i den «klassiske» perioden, om den er laget i Sovjet på 1920-tallet, i Frankrike under «den nye bølgen», i Norge på 1970-tallet eller i Hollywood i år 2000. De forskjellige filmene manifesterer seg selvfølgelig på forskjellige måter, men allikevel...: Det virker uforståelig på meg hvordan filmteoretikere kan hevde at Hollywoodfilmer har en usynlig stil.³⁵

Med dette som bakgrunn har jeg ikke bruk for å legge til grunn et teoretisk fundament som tilsier at film påvirker tilskuere på en slik måte at det finnes et teoretisk behov for at denne type påvirkning blir blottstilt og de «ansvarlige» blir stilt til rette. Spesielt siden jeg i denne oppgaven ikke vil legge vekt på å «avsløre» filmers skjulte meninger, eller vise hvordan filmer kan manipulere med og påvirke publikum, slik det til tider har vært populært å hevde innen filmvitenskapen.³⁶

På den annen side ønsker jeg heller ikke å hylle filmers potensiale som informasjons- og kulturbærere. Det jeg derimot har behov for å gjøre, er å differensiere Brechts teorier om å «skape avstand». Fordi, selv om de som lagde *Filmens Vidunderlige Verden* til tider benytter seg av filmatiske virkemidler som i beste Brechtstil kan virke «avstandsskapende», så benytter de som lagde filmen seg også av et mangfold av andre filmatiske virkemidler uten å skape denne avstanden. Allikevel er det mulig, selv for et helt vanlig publikum, å tolke filmen ut fra en forståelse av at de sitter i en kinosal og opplever en film. Når det gjelder *Filmens Vidunderlige Verden* vil jeg hevde, og begrunne, at dette er en nødvendighet. I alle fall for å få med seg et av filmens mest sentrale poeng.

AVSLUTNING: «SHOWING»/«TELLING» og ILLUSJON

Selv om diskusjonene omkring «showing»-«telling» og illusjon/realisme med denne korte gjennomgangen på ingen måte påstås å være uttømt, har jeg i alle fall søkt å undersøke noen sentrale problemstillinger som kan relateres til film og filmforståelse. Mitt håp er at diskusjonene av de teoretiske ståstedene klargjør at disse temaene har vært og fremdeles fortsetter å være viktige stridsspørsmål innen den estetiske teori.

³⁵ Istedenfor det belastede begrepet «usynlig stil» har Bordwell valgt å ta i bruk Noël Burchs beslektede begrep «Institutional Mode of Expression - IMR» (Bordwell 1997: 95).

³⁶ «Contemporary film theorists conceive of ideology as a form of knowledge in which human beings are blind to the fact that what they believe to be true is a product not of the way the world is, but of the language they use» (Allen 1995: 2).

Mitt viktigste poeng med denne teoretiske kritikken har vært å legge et grunnlag for å unngå å være nødt til å forklare filmers påvirkningskraft gjennom bruk av det teoretiske apparatet som illusjon og «showing» er bygget på. En viktig grunn til dette er at hvis påstanden om filmers påvirkningskraft bygger på et teoretisk tankegods som er avhengig av ensidig vekt på «showing» og illusjon, så gjenstår det liten plass til teoretiske konstruksjoner som fortellere og avsendere. Hvis tilskuere derimot tolker filmer som «telling» (i alle fall delvis) og de samme tilskuerne også kan sies å forstå at de i sine møter med konkrete filmer konsumerer et kommunikasjonsinnhold, sendt fra en avsender, uten at de samme tilskuerne er «ofre» for «illusjonens makt», så kan vi bevege oss over i den neste delen av den teoretiske diskusjonen. Det jeg sikter til her er det teoretiske grunnlaget som kan sies å ha størst direkte betydning for min analyse av *Filmens Vidunderlige Verden*, nemlig fortellerteori.

III. FORTELLER- OG FILMFORTELLERTEORI

Jacob Lothe spør seg selv om fortellerbegrepet, slik det er brukt i forbindelse med analyse av litterære tekster, er «relevant og innsiktsskapende for film?» Han svarer selv ja, men «understrekar straks at filmforteljaren er *svært* forskjellig frå den litterære forteljaren» (Lothe 1994: 38). Lars Thomas Braaten, Stig Kulset og Ove Solum er i boken *Introduksjon til Film*, opptatt av noe av den samme problematikken. De forsøker å beskrive det de kaller «det fortellermessige nærvær».³⁷ Men samtidig hevder Braaten, Kulset og Solum at denne størrelsen er «en kompleks og ganske uhåndterlig størrelse som har vært, og fremdeles er, gjenstand for diskusjon og undersøkelser» (Braaten, Kulset og Solum 1994: 185).

I et forsøk på å finne et mer passende begrep på denne såkalt «komplekse og ganske uhåndterlige størrelse» har imidlertid Edvard Branigan resignert. Han hevder:

What is needed is a term to replace «narrator» which has no realist overtones (an activity without an actor), marks new levels, and indicates the possibility of interrelations among levels. In the absence of such a new term, we shall employ the old terms to speak of narration, provided that these qualifications are understood (Branigan 1984: 48)

David Bordwell synes som nevnt ikke å ville benytte seg av fortellerbegrepet i det hele tatt, og forkastet derfor allerede i 1985 filmfortelleren som teoretisk konstruksjon ved å hevde:

...there has as yet been no attempt to define the general properties or qualities of filmic narration or the filmic narrator (Bordwell 1985: 24).

Selv har Bordwell imidlertid ikke gjort noen egne forsøk på å definere denne «filmic narration» eller denne «filmic narrator». Alt han gjør er å kritisere filmteoretikere som har gjort forsøk på å gjøre det. Han kritiserer Marie-Claire Ropars-Wuilleumier for å sidestille fortelleren med den implisitte forfatter, og han kritiserer Raymond Bellour for sidestille «enunciatoren» i Alfred Hitchcocks filmer med en spesifikk korpulent engelskmann, i stedet for å se på «enunciatoren» som en kritisk konstruksjon (Bordwell 1985: 24-25).

³⁷ I 1984 brukte Braaten, i *Filmfortelling og Subjektivitet*, begrepet «fortellende subjekt» på tilnærmelesvis den samme størrelsen (Braaten 1984: 13).

Sarah Kozloff, som i alle fall har forsøkt å begrepsfastsette filmfortellere, har også hatt problemer med å finne et passende navn på filmfortelleren. Hun refererer i tillegg til tidligere teoretikere som har vært opptatt av den samme problemstilling:

At present [1988], there is no agreement on what to call this narrating agent. Following Bill Nichols, I used one of the more common candidates, «voice,» in my introduction, but surely Nick Browne is right when he stresses the «basic dis-analogy between camera and narrative «voice.»» On the other hand, although people frequently use «camera» to refer to this agency (to wit, «the «camera» cuts from X to Y»), the term is misleading in that the film is narrated not only by what the literal camera does and does not do, but also by editing, lighting, graphics, processing, staging and the sound track. «Implied author,» Feldman's choice, risks confusion with the literary use of the term, where it refers not to a narrating agency but to the moral/ideological image of the author projected by the text. «Implied director» and «implied narrator» both have advantages, but the former take auteurist assumptions, and the latter does not serve me here because it risks confusion with voice-over narrators. A term without preexisting connotations would be best, but I hesitate to propose a neologism not already in wide currency. If one returns then, to the seminal and widely known paragraph from Metz quoted above³⁸ one has the choice between «master of ceremonies,» which is sexist and circussy, and «grand image-maker,» which slights the sound track (Kozloff 1988: 44).

Men listen over tidligere filmteoretikere og litteraturteoretikere som har befattet seg med problematikken er lenger. Seymore Chatman har foreslått termen «the cinematic narrator». (Chatman 1990: 124-138). Videre skriver han: «...for those who find «narrator» awkward, «presenter» is a good alternative» (Chatman 1990: 113). Jerrold Levinson problematiserer Chatmans «cinematic narrator» og tilbyr «filmic presenter» og «perceptual enabler» som alternativer til dette (Levinson 1996: 279). Chatman benytter seg i tillegg til begrepet «the cinematic narrator», av Wayne Booths litterære begrep «implisitt forfatter» (Booth 1961: 70). Dette er en spesifisering av Kathleen Tillotsons litterære begrep «the author's second self» (Tillotson 1959: 22). Gérard Genette, som benytter seg av det litterære begrepet «voice» (Genette 1980: 212) er en av mange teoretikere som er uenig i bruken av Booths implisitt forfatter, selv om Genette selv finner termen implisitt forfatter til dels fruktbart forbundet med «unfaithful narration» (Genette 1980: 95). Henry James assosieres med «third person reflectors» og «center of consciousness» (Branigan 1984: 186 og 194). François Jost ønsker å bytte ut implisitt forfatter med «constructed author» (Jost 1995: 170). Christian Metz har i tillegg til «master of ceremonies» og «grand image-maker», benyttet «impersonal enunciation» (Metz 1995: 140-159). Dette er et begrep som kan sies å være beslektet med Robert Burgoynes filmatiske tilpassing av Marie-Laure Ryan's litterære «impersonal narrator» (Stam, Burgoyne og Flitterman-Lewis 1992: 117). Paisley Livingston benytter «the characterizer(s)» (Livingston

³⁸ Fra Metz: «The spectator perceives images which have obviously been selected (they could have been other images) and arranged (their order could have been different). In a sense, he is leafing through an album of predetermined pictures, and it is not he who is turning the pages but some «master of ceremonies» some «grand image-maker» (Metz 1974: 21).

1996: 155). Norman Friedman: «guiding intelligence» (Friedman 1955: 1163-1164) Thomas Waugh: «invisible subject» (Bordwell 1996: 12). Marie-Claire Ropars-Wuilleumier: «sovereign speaker» (Gaudreault 1987: 33). Karel Reisz: «ubiquitous observer» (Reisz og Millar 1968: 215). Bruce Kavin: «mindscreen» (Kavin 1978: 19). Colin McCabe: «metalanguage» (McCabe 1974: 15). Vsevolod Illarionovic Pudovkin: «imaginary observer» (Pudovkin 1970: 70-71). Browne: «narrating agency» (Browne 1976: 1). Branigan: «extra fictional narrator» (Branigan 1992: 87). Gerard Prince: «extradiegetic narrator» (Prince 1987: 29). Francesco Casetti: «enunciator» (Casetti 1998: 137). David Alan Black: «intrinsic narrator» (Black 1986). André Gaudreault: «fundamental narrator» eller «primary narrator» (Gaudreault 1987). Stam, Burgoyne og Flitterman-Lewis: «external, impersonal cinematic narrator», «external, cinematic narrator» og «external narrator» (Stam, Burgoyne og Flitterman-Lewis 1992: 98 og 103) Og jeg vil la Tom Gunnings begrepsverk avslutte denne oppramsing. Han kan nemlig sies å slutte sirkelen ved å ta opp igjen det begrep Bordwell forkastet, nemlig «the filmic narrator» (Gunning 1994: 17). Men forstått ut fra et litteraturteoretisk perspektiv innrømmer Booth at: «None of our terms for various aspects of the narrator is quite accurate» (Booth 1961: 73). Allikevel skal jeg prøve så langt det lar seg gjøre å kartlegge denne «komplekse og ganske uhåndterlige størrelsen» for senere å ta utgangspunkt i det jeg kommer frem til i analysen av *Filmens Vidunderlige Verden*.

Motsetninger: Bordwell og Chatman

Idet litterære teorier om fortellerbegrepet ble forsøkt benyttet på film, tilspisset forsvarere og angripere av disse tolkningsperspektivene sine argumentasjonsrekker. Dette fikk et innflytelsesrikt uttrykk mot slutten av 1980-tallet, spesielt etter publiseringen av Bordwells bok *Narration in the Fiction Film* (1985). I den boken valgte Bordwell å fokusere på potensialet for kognitive innfallsvinkler til filmstudiet, ikke minst som en motsats til de svært innflytelsesrike psykoanalytiske og marxistiske innfallsvinkler til studiet (Anderson 1996: 8). Bordwell fastholdt at «...in watching films, we are seldom aware of being told something by an entity resembling a human being» (Bordwell, 1985: 62). Bordwell fikk støtte i dette synet av flere andre teoretikere. Blant annet John Ellis, som hevder at:

There is no voice which tells the story, there does not appear to be a controlling consciousness that is writing the narrative for the audience, however much we may know about the director or whoever (Ellis 1982: 74).

Selv om Bordwells bok etterhvert fikk en dominerende posisjonen innenfor den narrative filmteori fra slutten av 1980-tallet, inneholdt boken lite om fortellerroller. Som en konsekvens av dette ønsket Chatman i etterkant av publiseringen av Bordwells bok å belyse denne mangelen på teorier om fortellerroller hos Bordwell. I *Coming to Terms* skriver Chatman:

My only real criticism [av Bordwells teori] is that it goes too far in arguing that film has no agency corresponding to the narrator and that film narrative is best considered as a kind of work wholly performed by the spectator (Chatman 1990: 124).

Chatman så seg altså i det store og hele enig med Bordwell, generelt sett (jamfør «...min eneste kritikk...» i sitatet ovenfor). Men, når det gjaldt teorier om filmfortellerrollen, valgte Chatman å forfekte et annet syn enn Bordwell. Han hevdet at:

The agent of presentation need not be human to merit the name «narrator» (Chatman 1990: 116).³⁹

Chatman støttet seg opp mot blant annet Nick Browne, som i boken *The Rhetoric of Filmic Narration* (1976) etterlyste et begrep som kunne definere presentasjonen av kamerainnstillinger (Browne 1976: 1). Og Chatman mener altså at denne «agenten», som bedriver «showingen» (og/eller «tellingen»), og som kan definere presentasjonen av kamerainnstillinger, slik Browne etterlyser det, burde kalles «the cinematic narrator» (Chatman 1990: 134).⁴⁰

FILMFORTELLERTEORI

På norsk har jeg valgt å opprettholde den vanlige oversettelsen av det Chatman kaller «cinematic narrator», nemlig begrepet filmforteller. Det jeg legger i begrepet filmfortelleren er først og fremst: noe eller noen som forteller (eller i alle fall formidler/kommuniserer) ved hjelp av filmatiske (inklusive verbalspråklige) virkemidler. For å parafrasere Bordwell: Filmfortelleren er den instansen som organiserer et sett med «cues» og som konstruerer en historie.

Dermed blir filmfortellerteori en teori hvor voice-over fortelleren bare er et av mange potensielle virkemidler filmfortelleren kan benytte seg av. Altså, en teori hvor filmfortelleren er «a composite of a large and complex variety of communication devices» (Chatman 1990: 134). Dette inkluderer en filmisk anvendelse av et mangfold av narratologiske fortellerstørrelser. Som eksepler på disse kan jeg nevne fortellere som fremstår som: autorale, personlige, første-

³⁹ Samt: Ifølge Kozloff er historiefortelling «a human activity» (Kozloff 1988: 99).

⁴⁰ Dermed kan en slik filmic eller cinematic forteller beskrives slik: The primary task of the filmic narrator must be to overcome the initial resistance of the photographic material to telling by creating a hierarchy of narratively important elements within a mass of contingent details. Through filmic discourse, these images of the world become addressed to the spectator, moving from natural phenomenon to cultural products, meanings arranged for a spectator. The filmic narrator shapes and defines visual meanings (Gunning 1994: 17).

persons, tredje-persons, pålitelige, upålitelige og/eller ironiske. Dette kommer i tillegg til fortellervalg som er mer spesifikt filmatisk kommuniserende, som for eksempel: Musikk, lydeffekter, støy, mikrofonvalg, scenografi, rekvisitter, skuespillerstil, rollebesettelse, sminke, kostyme, lyssetting, kamera, linser, filter, emulsjon, klipp, budsjett, etc., etc. Det inkluderer videre problemkomplekser som dreier seg om hvordan tilskuernes egne forståelser av manusbearbeidelse, selve filmingen og klippearbeidet i etterkant av filmingen inngår som en del av en potensiell tolkningshorisont.

Med denne skissemessige oppramsingen av filmiske virkemidler som utgangspunkt vil jeg dele inn den følgende teoretiske diskusjonen omkring filmfortellerteori i to adskilte avsnitt. For det første vil jeg undersøke hvordan en del filmteoretikere (og da spesielt Chatman) strukturelt sett har delt opp de forskjellige «agent»-perspektivene og de narrative nivåene. For det andre vil jeg undersøke hvordan en del andre filmteoretikere (og da spesielt Gunning) har delt opp prosesser rundt det å lage film. Men innenfor begge adskilte teoretiske diskusjonene vil en filmisk benyttelse av Genettes litteraturteoretiske prosjekt, spesielt hentet fra hans meget innflytelsesrike bøker *Narrative Discourse* og *Narrative Discourse Revisited*, fungere som et supplerende bindeledd.

FILMFORTELLEREN: STRUKTUR

De strukturelle hensyn som er relatert til spørsmål omkring filmfortellerroller er i en stor grad knyttet opp mot begrep som synsvinkel og perspektiv.⁴¹ Spesielt slik disse begrepene blir forstått i en narrativ teoretisk sammenheng. Det er i denne forbindelse tre forskjellige, men relaterte bruksområder for filmisk perspektivteori og -analyse som står i fremste rekke. For det første filmskaperens perspektiv, for det andre filmfortellerens perspektiv og for det tredje filmkarakterens perspektiv.

Et annet poeng innen filmteori er forståelsen av narrative nivåer. Fordi, selv om forståelsen av narrasjon av fortellinger er viktig, så er forståelsen av hvordan narrasjon i fortellinger fremstår, nesten like viktig (Rimmon-Kenan 1983: 91). Og det er disse fortellernivå og potensialet som ligger i disse fortellernivåene, som gir filmteoretikere muligheten til å undersøke det Chatman kaller «agenter», og deres relasjon til hverandre.

⁴¹ Andre «nærliggende» begreper: ståsted, POV, viewpoint, etc.

Implisitt forfatter

Chatman har laget en innflytelsesrik grafisk fremstilling av hvordan han mener forfatter og forteller «agent»-perspektivene kan deles inn:

Real author → Implied author → (Narrator) → (Narratee) → Implied reader → Real reader

Fra: Chatman 1978: 151.

I denne fremstillingen kategoriseres forholdet mellom forfatter (Real author - en historisk person) og forteller. I tillegg kategoriserer også Chatman det han (og andre) kaller: den implisitte forfatter. Den implisitte forfatter er en teoretisk konstruksjon som skal dekke forskjellen mellom den instansen innenfor en fortelling som presenterer en fortelling, nemlig fortelleren (som er en komponent av diskursen), og oppfinneren av både diskursen og historien (innbefattet fortelleren) (Chatman 1990: 133). Denne teoretiske konstruksjonen, den implisitte forfatter, er om mulig en enda mer omstridt teoretisk størrelse enn teorien om filmfortelleren.

Booth introduserte dette etter hvert så omstridte litteraturteoretiske begrepet: Implied Author,⁴² i *The Rhetoric of Fiction* i 1961. Her definerte han den implisitte forfatter som en slags «second-self». Flere andre teoretikere, blant annet Genette, forkastet imidlertid teorien omkring den implisitte forfatter slik den ble fremsatt av Booth.⁴³

Men Booth reviderte, i et etterord til annen utgave av *The Rhetoric of Fiction* i 1983, hva han opprinnelig mente om temaet implisitt forfatter. Klok av skade forandret han her, i likhet med Chatman i *Coming to Terms*, noen av sine meninger forbundet med forteller- og implisitte forfatter- roller. Det som var viktig for Booth var at den implisitte forfatteren var den:

- A. Who has chosen, consciously or unconsciously (so any given reader will infer), every detail, every quality, that is found in the work or implied by its silences;
- B. Who knows that the story is not literally true (that *Oliver Twist*, *Huckleberry Finn*, *Emma* are invented), that some of the work's norms may not hold in «real» life, and that the implied reader (sense one) will also know all this;
- C. But who, like that implied reader, *pretends* that it is all true, if read properly (correcting for irony, unreliable narration, other wheels within wheels, etc.), and that all norms hold in reality; thus creating

The teller of this tale. (Booth 1983: 429-430)

Chatman forsvarte den implisitte forfatter, men var forsvaret ikke ontologisk, det var praktisk. Han satte ikke spørsmålstegn om hvorvidt den implisitte forfatter, som både kunne anvendes i

⁴² I Lothes bok *Fiksjon og Film* (1994) oversettes Implied Author med Implisitt Forfatter. Mens i den norske oversettelsen av Eco sin bok *Seks Turer i Fortellingens Skoger* (1993) brukes begrepet Implied Author/Implisitt forfatter tilnærmesvis synonymt med Eco's begrep Modell-Forfatter.

⁴³ Dette er spesielt merkbart, hos Genette, i kapitlet *Implied Author, Implied Reader?* (Genette 1988: 135-154).

forbindelse med litterær og filmisk analyse, eksisterer eller ikke. Han spurte heller om «what we get from positing such a concept?» (Chatman 1990: 75). Dessuten:

Without the implied author, narratology and literary criticism lose an important distinction. The test case here is the possibility of unreliable or «discrepant» narration. The narrator alone tells or shows the text, and if we cannot accept his account, we must infer that it belongs to someone (or something) else. If all meanings - implicit as well as explicit - are the product of the text's activity, and if this activity always presupposes agency, then we have to posit some such text principle or agent as the implied author (Chatman 1990: 90).

Hvorvidt kategorien implisitt forfatter er like innsiktsskapende for filmteori som den kan sies å ha vært for litteraturteori kan man diskutere. Bordwell forkaster (jeg hadde nærmest sagt: selvfølgelig) kategorien (Bordwell 1985: 62). Andre argumenterer for at den implisitte forfatter er minst like viktig innen filmteori, dels fordi filmproduksjon er en kollektiv kunstnerisk prosess hvor fastsettelsen av rollen til den eller de som har laget filmen kan virke uoversiktlig; og dels fordi intensjonssøkende filmteoretikere ellers lett kan havne i absurde tolkningsdilemmaer idet de skal finne frem til hvem som er forfatteren av Hollywoodfilmer med titler som for eksempel *Bibelen* (Chatman 1990: 90-91).

Selv om begrepsfastsettelse av perspektivrelaterte problemstillinger rundt rolletolkninger av den eventuelle forfatter eller den implisitte forfatter (eller for den saks skyld: den implisitte filmskaper) er betydningsfulle, så virker det som om de fleste teoretikere innen feltet mener at problemstillinger direkte rettet mot fortellerbegrepet er av større praktisk og pragmatisk betydning enn problemstillinger rettet mot den implisitte forfatter. Spesielt sett i relasjon til det fiktive univers disse fortellingene omhandler, og publikums møte med disse. Derfor blir kategoriseringen av fortellerroller og karakterroller et mer sentralt tema for Chatman. Dette spesielt for å kunne undersøke hvordan uheldige sammenblandinger av bruksområdene for disse to begrepene kan unngås. Dermed skal jeg med dette la den implisitte forfatter stort sett få hvile i fred.

SLANT OG FILTER

En karakter i en film kan, ifølge Chatman, sies å inneha et visst POV (point-of-view). Det samme kan sies om en forteller. Innenfor filmteori, og innen praktisk filmproduksjon, kalles dette subjektivt kamera.⁴⁴ Men i og med at både en karakter og en forteller kan sies å inneha et

⁴⁴ For et inngående studie, se Edward R Branigan's *The Point-of-view Shot* (Kap 5) i *Point of view in the Cinema: A theory of Narration and Subjectivity in Classical Film* (1984: 103-121).

point-of-view, så kan dette lett føre til tolkningsmessig misforståelser (Chatman 1990: 139-143).

Chatman har søkt å rette på dette. Han har innført adskilte begrep på disse to perspektiv. Chatman har kalt det som kan samles rundt det Lars Thomas Braaten, Stig Kulset og Ove Solum kaller det fortellermessige nærvær for: *Slant*. Dette er definert som «to write or tell so as to appeal to a particular interest or to express a particular bias».⁴⁵ Det som kan samles innenfor det karaktermessige nærvær har Chatman kalt: *Filter*. Her er dette brukt i overført betydning, og definert som «a device for passing a fluid through a porous substance so as to strain out solid particles impurities, etc».⁴⁶ Chatman foreslår å benytte begrepene *slant* og *filter* på denne måten:

I propose *slant* to name the narrator's attitudes and other mental nuances appropriate to the report function of discourse, and *filter* to name the much wider range of mental activity experienced by characters in the story world-perceptions, cognitions, attitudes, emotions, memories, fantasies, and the like (Chatman 1990: 143)

Chatman mener dessuten at hans bruk av begrepene *slant* og *filter* korresponderer godt med Genettes inndeling mellom «Who sees?» og «Who speaks?». Spesielt gjennom det Genette kaller «the second mode of regulating information». Genette har i denne forbindelse forsøkt å analysere forskjellige former for litterære perspektiv på denne måten:⁴⁷

...to my mind most of the theoretical works on this subject (which are mainly classifications) suffer from a regrettable confusion between what I call here *mood* and *voice*, a confusion between the question *who is the character whose point of view orients the narrative perspective?* and the very different question *who is the narrator?* (Genette 1980: 186)

I forbindelse med Genettes diskusjon av uklarhetene omkring disse spørsmålene er det et hovedpoeng for han å dele den narrative diskursen inn i tre forskjellige funksjonsområder. Den første er «tense», den andre «mood», og den tredje «voice» (Genette 1980: 29-31). Det som er viktig i forbindelse med diskusjonene rundt begrepene *slant* og *filter* er de to siste funksjonsområdene: «mood» og «voice». Når det gjelder det Genette kaller «mood» er det de tegn i teksten som indikerer POV og perspektiv; sett fra karakterenes ståsted, tilnærmelsesvis

⁴⁵ Fra *Webster's New World Dictionary, Second Concise Edition* (1985).

⁴⁶ Fra *Webster's New World Dictionary, Second Concise Edition* (1985).

⁴⁷ Som et grunnlag for en motargumentasjon kritiserer Bordwell bruken av Metz og andre filmteoretikere sin anvendelse av Emile Benvenistes begreper om utsigelse (eller snakking, som verken er dialog eller voice-over) på film. Kanskje også med rette, fordi disse teoretikerne har forsøkt å dra for tydelige metaforiske paralleller mellom rent lingvistiske koder, som pronomener og tidsformer (i verb) med filmatiske koder som kamerabruk og klipping. Chatman, på sin side, søker å undersøke «Hvem snakker en film?» i et litt annet perspektiv. Han fastslår at film i alle fall formidles, om ikke utelukkende gjennom verbalspråket, så i alle fall på et eller annet nivå som innbefatter overføring av et sett av semiologiske tegn eller koder fra en sender til en mottaker.

det Chatman kaller filter. «Voice» er de tegn i teksten som, ifølge Genette, indikerer at fortellingen har en forteller, altså Chatmans slant.⁴⁸

Bruk av Chatmans slant og filter «in the cinema»

I et intensjonsperspektiv kan analytikere søke å finne ut av hvilke tegn i teksten som indikerer et forsøk på påvirkning. Selv om Ronald Barthes i sin tid hevdet at «forfatteren er død»,⁴⁹ kan analytikere gjennom å bruke Chatmans analyseapparat om slantroller tolke potensielle intensjoner, og søke å finne ut om undersøkelsen av disse intensjonene er hensiktsmessige faktorer i forbindelse med forståelsen av konkrete filmer.

At det fortellermessige nærvær i filmer søker å påvirke tilskuere, kompliseres idet dette settes i sammenheng med «cinematic filter» og spesielt «the marking of character` perceptions and cognitions» (Chatman 1990: 154-155). Et viktig poeng i denne sammenheng henter Chatman fra Brownes filmteoretiske prosjekt, med bakgrunn i en analyse av en sekvens i den amerikanske filmen *Stagecoach* (Ford 1939). På handlingsplanet i denne sekvensen fra *Stagecoach* møter tilskueren blant annet den «fine» fruen Lucy, den prostituerte Dallas, og cowboyen Ringo (spilt av John Wayne). Kompleksiteten i en potensiell tolkningshorisont av denne sekvensen demonstreres av Chatman på følgende måte:

Cinema enables «us as spectators to be two places at once, where the camera is and «with» the depicted person.» In the sequence from *Stagecoach*, the viewer is several «places» at once - «with» the fictional viewer, «with» the viewed (Dallas), and even «with» onlookers (the Ringo Kid). (Chatman 1990: 158)

I tilfeller som dette kan noen kamerainnstillinger tolkes som POV-bilder andre igjen kan fremstå som såkalt objektive (eller i alle fall: konvensjonen tilsier at disse kamerainnstillingene ikke er ment å tilskrives en karakters subjektive synsvinkel). Allikevel, både de såkalt objektive bildene og POV-bildene kan fremstå innenfor sammenhenger som automatisk vil kunne forandre tilskueren mulige tolkningshorisont. Disse sammenhengene vil kunne få avgjørende betydning for hvordan tilskueren tolker sekvensen, og i siste instans også hele filmen.

Perseptuelt kan en tenkt tilskuer tolke en konkret kamerainnstilling som et uttrykk som er ment til å tilsvare en karakters synsvinkel. Chatman kaller dette for det rene «perseptuelle filter». Men den samme kamerainnstillingen vil samtidig være et uttrykk for hvordan

⁴⁸ Fra et litt annet ståsted diskuterer en del andre teoretikere den samme problemstilling. Se for eksempel Metz sin kategorisering omkring primary og secondary identification (Stam, Burgoyne og Flitterman-Lewis 1992: 151-154 og Metz 1982: 96-97).

⁴⁹ Se Barthes 1977.

filmfortelleren mener at denne karakterens synsvinkel bør fremstå. Den tenkte tilskueren kan, i samsvar med Browne, velge å la seg identifisere med en annen av de karakterene som er tilstede i den konkrete filmsekvens, enn den karakteren som kan tilskrives den perseptuelle synsvinkelen. Dermed kan denne tilskueren sies å oppleve hendelsesforløpet i denne sekvensen på et psykologisk plan. Tilskueren kan fokusere sin interesse på hvilken som helst karakter, uten at denne karakteren nødvendigvis «tildeles» POV-bilder, eller plasseres sentralt i bilderuten. Chatman kaller denne instansen for «interest-focus», definert som den karakteren innenfor det fiktive univers som tilskueren er opptatt av å «følge». Her er det altså snakk om en fortellermessig føring (Chatman 1990: 158).⁵⁰

For å komplisere tilskuerens mulige tolkningshorisont enda mer: Hva så med lydsporet? De subjektindikasjoner og -relasjoner lydsporene tilfører, innenfor en gitt sammenheng, muliggjør et ytterligere tolkningsmangfold. For, hvilke slant og/eller filter egenskaper har lyder som, a). «kommer fra» det fiktive univers og lyder som, b). er lagt på etterpå, som for eksempel stemningsskapende filmmusikk?

Filmfortelleren: narrative nivåer

Noen av de mest betydningsfulle oppfatninger om narrative nivåer innen litteraturteori (som til en viss grad kan sies å være relevant også for filmteori) stammer fra analyser av eventyrserien *1001 natt*. I denne eventyrserien møter leseren den kvinnelige skikkelsen Sjeherasad, som på et fortellernivå forteller flere eventyr (for eksempel eventyret *Ali Baba og de 40 Røverne*), for å unngå å bli drept. De eventyrene hun forteller fremstår som fortellinger «inne i» en rammefortelling som omhandler henne selv (embedded stories).⁵¹

I dette perspektivet kan fortellere deles inn i ekstradiegetiske fortellere og intradiegetiske fortellere. De ekstradiegetiske fortellere står utenfor det fortalte, og de intradiegetiske fortellere er fortellere som det fortelles om. I tillegg til denne inndeling kan dessuten fortellere deles inn i henhold til den relasjon de står til det fortalte. De homodiegetiske fortellerne deltar i de fortellingene de forteller om, og de heterodiegetiske fortellere deltar ikke i de fortellingene de forteller om. De autodiegetiske fortellere både deltar i fortellingen de forteller om og er denne fortellings sentrale karakter (Genette 1980: 245).⁵²

⁵⁰ Se også: Browne 1976, 4-7.

⁵¹ Se for eksempel Bal 1997: 52-53.

⁵² Begrepsmessig kan man her isteden velge Booths begrepspar dramatisert vs. ikke-dramatisert forteller (Booth 1961: 152-153).

Mange filmfortellinger fremstår på en slik måte at tilskuere kun får oppleve en enkelt historie fortalt med en begynnelse, midt og en slutt, i mange tilfeller uten at en tydelig og klart definert forteller i tradisjonell (litterær) forstand kan identifiseres. I forbindelse med disse fortellingene kan man si at behovet for en forståelse av den narrative nivåinndelingen og den narrative relasjonsinndelingen ikke er så relevant. Allikevel hevder Genette:

...any event a narrative recounts is at a diegetic level immediately higher than the level at which the narrating act producing this narrative is placed (Genette 1980: 228)

Dette medfører at et ekstradiegetisk nivå alltid vil være tilstede i en narrativ fortelling (uansett medium). Hva så med de fortellinger som har flere diegetiske nivåer, som eksempelet med *1001 Natt* ovenfor?

I disse tilfellene kaller Genette fortellernivåene for de metadiegetiske nivå (Genette 1980: 228-230). Disse nivåene velger imidlertid den israelske narratologen Shlomith Rimmon-Kenan å kalle de hypodiegetiske narrative nivåer, og funksjonen av disse deles inn i tre adskilte grupper: 1.«Actional» 2.«Explicative» 3.«Thematic». De «actionale» hypodiegetiske nivåene styrker hovedfortellingens fremdrift. De «explicative» gir en forklaring på hovedhandlingen. De tematiske klargjør hovedhandlingen analogisk, gjennom for eksempel likheter og kontraster (Rimmon-Kenan 1983: 92-93).⁵³

A character whose actions are the object of narration can himself in turn engage in narrating a story. Within his story there may, of course be yet another character who narrates another story, and so on in infinite regress. Such narratives within narratives create a stratification of levels whereby each inner narrative is subordinate to the narrative within which it is embedded (Rimmon-Kenan 1983: 91).

Dermed kan man hevde at: Den ekstradiegetiske fortelleren av *1001 Natt* forteller om den intradiegetiske fortelleren Sjeherasad som er en heterodiegetisk forteller av den hypodiegetiske fortellingen om *Ali Baba og de 40 Røverne*. Men selv om en slik artikulering teoretisk sett kan virke komplisert har en del filmskapere tatt i bruk det potensialet som ligger i å kunne formidle en fortelling med en hovedhandling, og i tillegg benytte en eller flere hypodiegetiske nivåer innenfor en og samme fortelling.

Det som er viktig i denne sammenheng er det tolkningspotensialet de forskjellige narrative nivåene åpner for. En filmtilskuer kan blant annet aldri vite med sikkerhet om hovedhandlingen, det første fortellerplanet, vil være det eneste fortellerplanet som tilskueren vil oppleve i forbindelse med sitt møte med den konkrete filmen. Dermed vil den abstrakte muligheten for at forskjellige fortellerplan kan taes i bruk i enhver filmfortelling kunne prege

⁵³ Se for øvrig Genettes inndeling av metadiegetiske nivå (Genette 1980: 232-234)

tolkningen. Og dermed også den implisitte forståelsen av den ekstrapadiegetiske fortellerens eksistens.

Slant, filter, intensjon og troverdighet

Det som kan sies å tilhøre det Chatman kaller slant hører til fortellerplanet (i diskursen). Det som kan sies å tilhøre det Chatman kaller filter hører til historieplanet (hendelsene og tilstandene). Historieplanet er dessuten en funksjon av fortellerplanet. Det er fortelleren, eller fortellerne, som formidler hendelsene og tilstandene på historieplanet.

Dette poenget blir spesielt viktig i forbindelse med spørsmål omkring i hvilken grad publikum kan stole på filmfortelleren. I de tilfeller hvor en forteller opptrer ironisk, lyver, eller på andre måter søker å fordreie historieplanet så fremstilles dette historieplanet så og si i denne fortellerens makt. Troverdigheten settes på spill, men for at publikum skal forstå at det som blir formidlet er løgn eller ironisk ment, så må et fortellende styrende ledd benytte seg av tekstlige grep for å kommunisere dette misforhold mellom tekstintensjon og tekst. Chatman hevder at intensjonsforståelse er relevant fordi:

I believe that each reading of a narrative fiction reconstructs its intent and principle of invention - *reconstructs*, not *constructs*, because the text's construction preexists any individual act of reading (Chatman 1990: 74).

Men dette gjelder ikke bare bevisst intensjonalitet. For som François Jost har påvist kan det forekomme feil i filmer. Dette kaller Jost «inconsistency in the narrative» (Jost 1995: 164). Fordi, selv om konkrete uttrykk i en film var intensjonelle eller ikke, så fremstilles uttrykkene for tilskuere på en slik måte at det gis en mulighet til å tolke at noe er feil. Dette kan for eksempel være striper på filmkopien fordi den har blitt kjørt mange ganger i kinoen, eller ulogiskheter i et fiktivt univers som for eksempel at en karakter innehar informasjon, som denne karakteren umulig kan ha. Allikevel advarer Jost mot at:

We should, indeed, refrain from mistaking the intention inferred by the spectator from the document for the real intention (journalistic criticism is in the habit of creating this confusion); also from believing that the study of iconography (such as the resemblance between a certain scene from *Ivan the Terrible* and another filmic sequence) always reveals the author's intentions (Jost 1995: 177).

Men selv uten denne mulige tolkningshorisonten fremstår filmfortelleren som en slags sjonglør. En som kan påvirke hvordan de forskjellige karakterene fremstår, samt en som kan påvirke forskjellige former for perseptuelle filtre og «interest-focus». Dette gjelder både for de forskjellige karakterene, og for de forskjellige fortellernivå. Moralsk og/eller ideologisk sett behøver dermed ikke filmfortelleren være «enig i» det som foregår inne i det fiktive univers.

Antivoldsfilmer, som for eksempel *A Clockwork Orange* (Kubrick 1971), hvor karakterene i det fiktive univers koser seg med den volden de utøver, nærmest opphøyer den til noe prisverdig, er gode eksempler på dette misforhold mellom historieplanet på den ene side, og fortellerplanet på den andre. Et annet godt eksempel kan hentes fra Henrik Ibsen. Han ble en gang konfrontert med at han hadde hevdet «...at den sterkeste mand i verden, det er han som står mest alene» (fra *En Folkefiende*). Som et svar mente Ibsen at han da ikke var ansvarlig for alt det vrøvlet den fiktive karakteren Dr. Stockmann kom med.⁵⁴

FILMFORTELLEREN: PROSESS

Med utgangspunkt i det jeg til nå har kommet fram til kan det virke som om det kunne vært enkelt å sette opp et diagram over de forskjellige fortellernivåene i *Filmens Vidunderlige Verden*. Som et klargjørende bidrag til analysedelen av denne hovedoppgaven har jeg i alle fall forsøkt å gjøre akkurat det. Men dette har ikke kunnet la seg gjøre. Den viktigste grunnen til dette ligger i forståelsen av at en kinoforestilling oppleves over tid. Fordi handlingselementer som kan ha en type tolkning i begynnelse av en film, kan bety noe helt annet mot slutten av den samme filmen. Dette er for så vidt ikke unikt for *Filmens Vidunderlige Verden*. Men, som jeg etterhvert skal redegjøre for, så vil jeg hevde at *Filmens Vidunderlige Verden* i sin helhet fremstår som et eksempel på en film som er særdeles komplisert satt sammen. En viktig grunn at dette er relevant kan forklares gjennom bruken av Genettes kategori «tense» (som ved siden av de tidligere diskuterte kategoriene «mood» og «voice» er den siste av de tre kategoriene). Genette definerer «tense» som:

...the relationship between the time of the story and the time of the discourse (Genette 1980: 29).

Denne kategorien har spesiell betydning sett i forhold til prosesser rundt det å lage film. Dette fordi film har varighet. Dermed blir det også i en analytisk sammenheng relevant å undersøke problemstillinger som spørsmål handler om før/etter, rekkefølger, frekvenser etc. Dette undersøkes videre av Genette i en annen narrativ tredeling, nemlig inndelingen mellom story (*récit*), den kronologiske rekkefølge av hendelser i teksten/fortellingen; narrative (*histoire*), rekkefølgen hendelsene skjedde i; og narrating (*narration*), det å fortelle (Genette 1988: 13). Genette klargjør dessuten mangfoldet av muligheter for presentasjonen av den kronologiske

⁵⁴ Fra Jubileumsutgaven/hundreårsutgaven, bind 19: 216 og følgende.

utvikling i fortellinger. Genette benytter seg i denne forbindelse av begrepene analepsis, (flashback) og prolepsis (flashforward) (Genette 1980: 40).

Som et supplement til disse begrepene har Gunning undersøkt den narrative diskursen i forandring. Spesielt slik den fremsto i overgangen fra et «cinema of attraction» til et «cinema of narrative integration» i USA på begynnelsen av 1900-tallet (Gunning 1994: 6-7). Gunning hevder i forbindelse med det å lage film at filmer som kan sies å kommunisere ved hjelp av «narrative integration» kan kategoriseres i tre forskjellige nivåer.

For det første, kategorien «pro-filmic»: det fysiske materiale i scenen, før selve filmingen; det som blir plassert foran kamera. Eksempler: Skuespillere - innbefattet avgjørelser med hensyn til rollebesetning og skuespillerteknikk, lyssetning, scenografi, locationvalg, rekvisittvalg. Avgjørelser tatt på dette nivået korresponderer, til en viss grad, med den pragmatiske størrelsen: forarbeide, slik dette defineres innenfor praktisk filmproduksjon. For det andre, kategorien «the enframed image»: det å feste det «pro-filmiske» til filmemulsjonen; inkludert valg om komponering av bildet og om romlige forhold mellom de «pro-filmiske» elementene innenfor bilderammen. Overføring fra det «pro-filmiske» til en todimensjonal representasjon det samme. Eksempler: Perspektiv, distanse, kameravinkler, komponering av bilder, bevegelse innenfor bilderammen valg av blenderåpning, kameraets fokus, kameralinsevalg, filmemulsjonsvalg, valg av kamerahastighet (antall bilder per sekund), plassering av «ting» foran linsen - som for eksempel filter. Avgjørelser tatt på dette nivået korresponderer, til en viss grad, med den pragmatiske størrelsen: opptaksfasen, slik dette defineres innenfor praktisk filmproduksjon. For det tredje, kategorien «the process of editing»: noe som normalt skjer etter filming; det å velge, og så å sammenstille filmede kamerainnstillinger. Eksempler: det å lage tidsmessige relasjoner mellom forskjellige kamerainnstillinger - som for eksempel i flashback og flashforwards, varighetsproblematikker - som for eksempel montasjeteknikker slik de fremstår for å «korte ned på tiden», ellipser og narrative pauser. Avgjørelser tatt på dette nivået korresponderer, til en viss grad, med den pragmatiske størrelsen: etterarbeid, slik dette defineres innenfor praktisk filmproduksjon (Gunning 1994: 19-21).

Disse tre nivåene kommuniserer narrativ informasjon hver især, men både det andre og det tredje nivået integrerer det foranliggende, og ifølge Gunning, er det først når de tre nivåene kombineres at de representerer...

...the mediation between story and spectator in film. They are how films «tell» stories. Taken together, they constitute the filmic narrator. (Gunning 1994: 21).

Gunning hevder selv at filmlyd burde komme som en fjerde kategori (Gunning 1994: 29 n30). Hvis så er tilfelle burde i alle fall Gunnings kategori 1. («pro-filmic») og kategori 3. («the process of editing») omdefinieres, eller i alle fall utdypes, slik at disse kategoriene tar inn over seg de konsekvenser innføringen av filmlyd har, sett i forhold til Gunnings teoretiske prosjekt.

Klassiske filmteoretiske problemstillinger som Sergei Eisensteins påstand om at montasjen er «det viktigste» virkemiddel en filmskaper har til sin rådighet og André Bazins påstand om viktigheten av filmkameraets «beskrivende» komposisjon som uttrykk for forståelsen av filmmediets vesensegenskap, blir med Gunnings teoretiske prosjekt omformulert. Det er altså, ifølge Gunning, samspillet mellom de virkemidlene filmskaperen har til rådighet som er viktig. Spørsmål omkring hvilke av disse kategoriene som er «viktigst» blir dermed uviktig (Gunning 1994: 21). Dette skal jeg klargjøre mer i forbindelse med analysen av *Filmens Vidunderlige Verden*.

FILMFORTELLEREN - UTDYPING

Det er bred enighet innenfor de filmteoretiske miljø at et mangfold av faktorer spiller inn når det gjelder innfallsvinkler til analyser av konkrete filmer. Dette gjelder ikke minst for en film som *Filmens Vidunderlige Verden*. Browne skrev, i kapitlet *The Spectator-in-the-Text: The Rhetoric of Stagecoach* (1976) at:

...-the framing of the shots and their sequencing, the repetition of setups, the position of the characters, the direction of their glances - can be taken together as a complex structure and understood as a characteristic answer to the rhetorical problem of telling a story, of showing an action to a spectator (Browne 1976: 26)

Denne utdyping gjelder også filmers relasjoner til den fysiske virkeligheten, som for eksempel narrative konsekvenser på grunn av bruk av virkelighetsreferanser sett i forhold til det fortalte, innbefattet forholdet mellom fiksjon og virkelighet. Et annet element som påvirker tolkningen av filmer er at de er fanget i en overflod (excess) av beskrivelse. Og selvfølgelig at økonomiske, tekniske, kulturelle og historiske faktorer spiller inn på hvordan filmer fremstår og blir forstått. Men i hvilken grad er det mulig å klassifisere denne utdyping?

Dramaturgen Oddvar (Bob) Foss har, i en «how to» bok om det å lage film, forsøkt å gjøre nettopp dette:

| Means of expression on the plane of events | Means of expression on the plane of discourse |
|--|---|
| 1. Physical appearance | 15. Format |
| 2. Acting | 16. Shot composition |
| 3. Costume and make up | 17. Focal distance and definition |
| 4. Setting | 18. Size of shot |
| 5. Props | 19. Camera angle |
| 6. Time | 20. Camera movement |
| 7. Weather | 21. Color and monochrome |
| 8. Physical relations | 22. Artificial light |
| 9. Movement | 23. Type of film and exposure |
| 10. Real colors | 24. Special photographic effects |
| 11. Natural light | 25. Editing |
| 12. Real sound | 26. Sound effects |
| 13. Real music | 27. Film music |
| 14. Dialogue | 28. Commentary |
| | 29. Texts, subtitles, etc |
| | 30. Title |

Fra: *Filmmaking - narrative & structural techniques* (Foss 1992: 16-17)

Dette mangfold av mulige virkemidler kan relateres til kartleggingen av det de russiske formalistene kalte motivasjon. Bordwell har definert de russiske formalistenes form for motivasjon som «the search for information and the framing of inferences». I denne forbindelse har Bordwell beskrevet fire forskjellige former for motivasjon (Bordwell 1985: 36).⁵⁵ I en forlengelse av dette prosjekt har dessuten Bordwell videreført Meir Sternbergs litteraturteoretiske forståelse av hvordan teorier om narrative strategier kan brukes innen filmteori. I forbindelse med kartleggingen av motivasjon benytter Bordwell seg av Sternbergs terminologibruk. Spesielt begrepene: «Knowledge», «Self-consciousness» og «Communicativeness». Bordwell hevder til og med at disse begrepene vanligvis er «reserved for conscious agents» (Bordwell 1985: 57). Men denne dimensjonen blir borte innenfor Bordwells fortellerløse teoretiske univers. Chatman, som har en generell respekt for Bordwells teoretiske prosjekt,⁵⁶ hevder imidlertid i forbindelse med Bordwells bruk av Sternbergs begreper at:

Bordwell relies on Gérard Genette and Meir Sternberg, but I doubt that either would countenance, for general narratology, a narrative text without a narrator (Chatman 1990: 127).

⁵⁵ 1. Compositional 2. Realistic 3. Transtextual 4. Artistic

⁵⁶ I go into Bordwell's excellent theory in such detail because, except for our differences on the cinematic narrator, it is so close to my own...We differ chiefly in the kind of agency we propose for the narrative transmission. It comes down, as I say, to the difference between «-tion» and «-er». (Chatman 1990: 130)

De aktuelle delene av Sternbergs litteraturteoretiske prosjekt vil jeg derfor undersøke uten å ta i betraktning hvordan Bordwell velger å tillempe disse teoriene i sin filmteori. Dermed kan Sternbergs teorier benyttes som et filmteoretisk fundament som inkluderer fortellerroller. Dette gjelder for det første Sternbergs forståelse av motivasjon, og for det andre Sternbergs forståelse av «temporal structure», hvor det vesentlige som fremheves er muligheten for «an analysis of the most comprehensive principle (or framework) motivating the selection, combination, and distribution of elements in the narrative text, namely, point of view» (Sternberg 1978: 254).

Sternberg definerer motivasjon som:

...the explicit or implicit justification, explanation, or dissimulation of an artistic convention, device, or necessity either in terms of artistic exigencies, goals and functionality (aesthetic or rhetorical motivation) or in terms of the referential patterns of the fictive world (realistic or quasi-mimetic motivation) (Sternberg 1978: 247).

Når det gjelder de estetiske motivasjonene kommuniseres tekst direkte fra fortellernivået til tilskueren, uten å være en del av det fiktive univers. (Sternberg 1978: 247). De realistiske motivasjonene kommuniseres på en slik måte at de kan sies å «være innom» det fiktive univers. Dette gjelder faktorer som «continuity in time or space, the logic of events, relations between characters, psychological traits, etc.» (Sternberg 1978: 250). Dette kan relateres til «point-of-view», som Sternberg undersøker på denne måten:

Of the various aspects of point of view, the three that most directly relate to the problem of temporal structure and its motivation are the narrator's «privilege» or range of knowledge; the use he makes of his privilege; and the question of his self-consciousness- (Sternberg 1978: 254)

Dermed åpner Sternberg for en fortellerstyring som gir fortelleren mulighet til å kommunisere til tilskuere på flere måter. En mulighet for fortellerstyring som, ifølge Chatman, like gjerne kan kommuniseres fra filmfortelleren til tilskuere som fra den litterære fortelleren til lesere.⁵⁷ I denne sammenheng kan virkemidlene som Foss hevder at man finner på «the plane of discourse» sees på som estetisk motiverte. Men også deler av de virkemidlene vi finner på «the plane of events» kan sies å være estetisk motivert.

Virkelighetsreferanser og beskrivelse i filmfortellinger

Ved å undersøke forskjellene mellom film og litteratur innenfor det Chatman kaller aktualiseringen sett i forhold til det mediespesifikke,⁵⁸ kan vi identifisere en del filmatiske

⁵⁷ Se for øvrig: Chatman 1990: 128-130).

⁵⁸ Chatman 1990: 127-128. Jamfør Lothe 1994: 17.

problemstillinger som ikke bare kompliserer den filmatiske narratologien, men som også gjør studiet av film til et rikt analytisk felt.

Et godt eksempel på dette, som også vil ha betydning for min analyse av *Filmens Vidunderlig Verden*, er at litterære fremstillinger mangler skuespillere. Dette manifesterer seg spesielt i forbindelse med filmstjernesystemet. Noe som gjør sitt til at tilskuere kan bli sittende og følge med på skuespillerne, hvor pene de er, hvilken status de har i det virkelige liv, om de har fått eller vil få «Oscar» for denne rollen etc. Dette kan til og med i en del tilfeller gå på bekostning av å følge de rene fiksjonselementene som blir presentert og formidlet. De muligheter som åpner seg for filmskapere (retorisk sett) i denne forbindelse har blitt belyst av Fredric Jameson, i en analyse av filmen *Dog Day Afternoon* (1975), regissert av Sidney Lumet.

I denne analysen hevder Jameson at rollebesetningen (castingen) av tre av filmens hovedkarakterer preger en potensiell tolkning av filmen. Den første av disse rollefigurene spilles av den etablerte filmstjernen Al Pacino, den lokale politisjefen spilles av karakterskuespilleren Charles Durning og FBI agenten spilles av TV-stjernen James Broderick, i USA kjent for sin medvirkning i serien *Family*. Sett i et marxistisk perspektiv hevder Jameson at rollebesetningen av politisjefen og FBI agenten, og deres respektive «avstand» til Al Pacino, sett i forhold til hans «opphøyde» status som filmstjerne, påvirker publikums identifikasjon med disse rollefigurene. Den sympatiske filmstjernen og method-skuespilleren Al Pacino fremstilles om en uartikulert antihelt, som er «på massenes side»; den skrikende Charles Durning (som på langt nær nyter den samme status innenfor Hollywood systemet), fremstilles som en borgelig og «vingeklippet» autoritetsfigur; og den for Hollywoodsystemets ukjente skuespiller, TV-stjernen James Broderick, fremstilles som en kald og beregnende representant for et anonymt og upersonlig multinasjonalt system. Tilskuere blir gjennom representasjonen i denne filmen, ifølge Jameson, «oppfordret» til å identifisere seg med Al Pacino/Hollywoodstjernen, ta avstand fra Charles Durning/borgerskapet og frykte James Broderick/den «egentlige» makt/det nasjonale maktapparat/det multinasjonale maktapparat (Nichols 1985: 715-733).

Et annet illustrerende eksempel på filmmediets mangfoldige muligheter, er forskjellen mellom beskrivelse innen litteraturen og beskrivelse innen filmen. Dette fordi det er kun de skrevne angivelsene av fysiske referanser i litterære fremstillinger som kommer frem til leseren. Innen film derimot finnes det (nesten uunngåelige) muligheter for å presentere en overflod av informasjon, som strengt tatt ikke er nødvendig, fortellermessig sett. De som lager

filmen er altså nødt til å forholde seg til ting som: Skal en vegg bak skuespilleren synes i bildeutsnittet; skal vi presentere en blå himmel eller regntunge skyer, eller rett og slett bare sette opp en svart duk bak skuespilleren? Disse valgene, nærmest et uendelig antall, vil få betydning for den narrative situasjonen, selv om detaljene i seg selv kan virke uvesentlige. Disse problemstillingene, eller utfordringene om man vil, finnes ikke i den samme utstrekning, innen litteraturen.⁵⁹

Gunning har demonstrert at tidlige filmskapere var fascinert av dette beskrivelsesmangfoldet, som han altså kalte attraksjonselementer.⁶⁰

this is an exhibitionist cinema, a cinema that displays its visibility, willing to rupture a self-enclosed fictional world to solicit the attention of its spectator (Gunning 1994: 41).

Dette attraksjonselementet er tilstede også i våre dagers filmer. Som et tillegg kommer, i ifølge Gunning, den narrative dimensjonen. Og hvis begrepene å vise/«showing»/mimesis i det hele tatt kan sies å være relevant innenfor den narrative filmteori, så må det være i forbindelse med dette problemkomplekset. Dette fordi det muliggjør bruk av kulturreferanser og virkelighetsreferanser i filmer. Ikke bare på bildesiden, men også på lydsiden.

Stephen Heath har undersøkt forståelsen av beskrivelsesoverskudd (excess) i filmer. Ifølge Heath kan dette tolkes som nok en psykisk og ideologisk påvirkningsmulighet (Heath 1981: 133-143).⁶¹ Som et resultat av den filmiske prosess i teksten, vil dette beskrivelsesoverskuddet kunne ha en egen betydning. Men i mange tilfeller bør kanskje publikum tolke beskrivelsesoverskuddet i retning av at de i stor grad fremstår som irrelevante detaljer i stedet for å henge seg opp i altfor mange dem. Dermed kan publikum kunne fokusere sin interesse på de tegn i teksten som kan sies å ha større relevans. Et interessant poeng i denne forbindelse er imidlertid at filmskapere, gjennom den mulighet som ligger iboende i dette beskrivelsesmangfoldet, kan så og si «gjemme» viktige fortellermessige detaljer, for senere i den filmatiske diskurs å sette disse detaljene i filmens «rette» sammenheng. Å undersøke filmatiseringer av Agatha Cristies romaner er et godt eksempel på dette.⁶²

⁵⁹ Dette selv om forfattere som for eksempel James Joyce (ref. *Ulysses* 1922), demonstrerer en utstrakt vilje til å beskrive en overflod av detaljer. I disse tilfellene kan det argumenteres for at de beskrevne detaljene har en betydelig større grad av narratologisk funksjon.

⁶⁰ Gaudreault kaller noe av det samme for monstrasjon (Gaudreault 1987: 30),

⁶¹ Se Branigan 1992: 10.

⁶² Chatman beskrev noe av det samme i *Story and Discourse* (1978: 197-198) i et kapittel omhandlende «Covert versus Overt Narration».

Unntaket som bekrefter regelen - om Genettes begrep metalepsis

Ifølge det narratologiske begrepsapparat er karakterene i fortellinger fiktive konstruksjoner. Disse karakterene kan gjøre nær sagt hva som helst. Supermann kan fly, og Job kan diskutere med Gud. Dette kan ikke vanlige mennesker. Som fiktive konstruksjoner er det bare den menneskelige fantasi som setter grenser for hva oppdiktete karakterer kan gjøre. Det som er viktig er altså ikke at de isolert sett fremstilles realistisk, men at de fremstilles troverdig innenfor den fiksjonelle ramme de er satt inn i.

Dermed kan det også hevdes at karakterene, fortellerne og forfatterne (filmskaperne) kan oppheve kategoriseringen av fortellernivå jeg tidligere har kartlagt. En fiktiv karakter kan i en fortelling begynne å diskutere med fortelleren av historien som blir fortalt. Og filmskapere kan «tre inn i» sine egne fiktive univers. Som jeg senere skal demonstrere så skjer nettopp dette i *Filmens Vidunderlige Verden*. Genette kaller dette fenomenet metalepsis, og definerer det slik:

When an author (or his reader) introduces himself into the fictive action of the narrative or when a character in that fiction intrudes into the extradiegetic existence of the author or reader, such intrusions disturb, to say the least, the distinction between levels (Genette 1988: 88)

Men det som automatisk skjer idet et subjekt på et fiksjonelt nivå i en fortelling «trer inn i» et annet nivå, er at et nytt fortellermessig nivå etableres. Her blir det altså snakk om et nytt fortellerledd som forteller om en forteller som har interaksjon med det fortalte. For innenfor narratologien kontrollerer det fortellende ledd det fortalte. Man kan ikke hevde at en karakter i det fortalte styrer det fortellermessige nærvær.⁶³

Et norsk perspektiv: «subjektivering av det objektive»

I sin bok *Filmfortelling og Subjektivitet* (1984) analyserer Lars Thomas Braaten filmen *Hiroshima Mon Amour* (Resnais 1959). Braaten undersøker i denne analysen subjektrelaterte problemstillinger i de deler av filmen som forsøker å dramatisere fortellerroller. Som et teoretisk grunnlag benytter han seg her av et teoretisk apparat som også vil ha betydning for min analyse av *Filmens Vidunderlige Verden*. I forbindelse med Braatens mest interessante bidrag belyser han hvordan ikke-dramatiserte, heterodiegetiske tredjepersons fortellerfunksjoner står i relasjon til homodiegetiske- eller første-persons-fortellerfunksjoner, hvor hypodiegetiske nivå blir fremstilt som «styrt» av fortellingens sentrale hovedperson.⁶⁴

⁶³ Se for øvrig den tidligere diskusjonen om illusjon og blant annet «Branigan's Paradox».

⁶⁴ Det samme poenget, om *Hiroshima mon Amour*, kan studeres i Avrom Fleishman sin bok *Narrated Films* 1992: 99-127.

Som sitt neste analyseobjekt undersøker Braaten romanen *Sult* av Knut Hamsun, og filmen *Sult* (1966), regissert av Henning Carlsen, basert på romanen. I denne forbindelse kategoriserer Braaten mulighetene for filmatiske gjengivelse av personsubjektivitet slik:

1. perseptuelt subjektiv kamerainnstilling (POV)
2. konseptuelt subjektiv kamerainnstilling:
 - a) erindringsbilder, flashback
 - b) fantasibilder, assosiasjoner, projeksjoner
3. «subjektivering av det objektive» ved fortellermessig identifikasjon med en bestemt person i filmbildet (Braaten 1984: 81).

I romanen *Sult* skiftes fortellerinstansen i begynnelsen av romanen fra å fortelle «Det var i den Tid, jeg gikk omkring og sultet i Kristiania,...» til et nytt fortellerplan, som begynner slik: «Jeg ligger her vaaken paa min Kvist...» Hovedbolken av romanen fortsetter deretter som en fremstilling av dette fortellerplanet (i Kristiania) og kan tolkes som et flashback, eller en erindring, sett i forhold til: «Det var i den tid...». Filmen *Sult* begynner med en sekvens hvor hovedpersonen, spilt av Per Oscarsson, står på en bro og skribler på en papirbit.

At Hamsun skrev «Det var i den Tid...» om en person som forteller om en forteller/hovedperson (jeg-forteller) som formidler: «Jeg ligger vaagen paa min Kvist...» i Kristiania som eksempel på at boken *Sult* er en første-persons fortelling, og at Carlsen lot seg inspirere av dette er en ting. Men å sidestille dette med å påstå at filmen *Sult* fremstår som en første-persons fortelling, slik jeg tolker denne instansen, er noe helt annet.

For meg fremstår fortellerinstansen i *Sult* som en ren ekstrapadiegetisk instans som beskriver en karakter/hovedperson. Det finnes ingen indikasjon i filmen *Sult* på at det er den karakteren vi møter på broen som selv «styrer» fortellingen. Som om dette skulle være en karakter (i en eller annen «mystisk» versjon av seg selv) som gjennom et tilbakeblikk fra et annet sted og en annen tid styrer det fortalte. Det Braaten gjør er å sammenblande de to filmatiske fortellernivåene jeg gjennom denne hovedoppgaven forsøker å skille. Nemlig forskjellene som ligger iboende i det fortellermessige nærvær og det karaktermessige nærvær i filmatiske fremstillinger.

For det første legger Braaten for stor vekt på sekundærkilder. Ved siden av å trekke paralleller til selve romanen gjelder dette i særdeleshet hans bruk av Carlsens påståtte intensjoner ved filmatiseringen av Hamsuns roman. Carlsen har ifølge Braaten hevdet at:

Slik har man da latt seg «inspirere av en dobbeltperson, nemlig Hamsun i Kristiania og Hamsun i København, der han satt og skrev og så tilbake på Kristianiatiden...(Braaten 1984: 85).

For det andre gjelder det Braatens tolkning av «subjektivering av det objektive» som teoretisk konstruksjon. Han hevder at en kategori som formelt sett er en tredje-persons beskrivelse er avhengig av en narrativ kontekst for å fungere som et uttrykk for personsubjektivitet (Braaten 1984: 81). Hadde Carlsen forankret den personen som satt i København og erindret det som skjedde i Kristiania som en slags rammehistorie, hadde det resterende av det fortalte kunne defineres som erindringsbilder. Altså som «en dialektikk mellom (det fortalte jegets) *opplevelse* og (det fortellende jegets) *erindring*» (Braaten 1984: 79). Dette hadde i så fall ført til at denne delen av filmen ville ha fremstått som konseptuelt subjektiv forankret. Men i og med at så ikke er tilfelle kan den fortellende instansen som gjennomgående formidler det fortalte i filmen *Sult* kun kunne beskrives som en ekstrafiksjonell forteller. At Braaten hevder at denne instansen heller bør tolkes som en ekstrafiksjonell jeg-forteller, finner jeg ikke noe belegg for. Selv om han hevder at:

Vi tar i den følgende analysen utgangspunkt i vår viten om den konsekvente «centralisering af og koncentration om hovedpersonen» gjennom hele filmen. Derved har vi en teoretisk begrunnelse for at denne hovedpersonen, det fortalte jeg, også kan ha vært det fortellende jeg, i og med at vår tilgang til informasjon i filmen er snevert begrenset til denne hovedperson. (Braaten 1984: 86)

Dermed er det kun de perseptuelle subjektive kamerainnstillinger og de konseptuelt subjektive kamerainnstillinger, som bidrar til en viss form for subjektivering. Hovedpersonen er «mentalt ustabil» og fortelleren underbygger dette. Spesielt gjennom bruken av filmatiske virkemidler som for eksempel ustabil kamera i forbindelse med perseptuelt subjektive kamerainnstillinger. Det er ikke hovedpersonens psyke som styrer de filmatiske virkemidlene det er fortelleren som eventuelt delegerer deler av sin filmfortellerrolle (for eksempel gjennom konseptuelt subjektive kamerainnstillinger). Dette er et poeng Braaten selv demonstrerte gjennom sin analyse av *Hiroshima Mon Amour*.

De eventuelle tolkningsmessige indikasjoner på sammenfall mellom hovedpersonens psyke og det Braaten kaller «subjektivering av det objektive» bør heller tolkes som det Braaten selv kaller psykofysiske ekvivalenter, definert som «projeksjoner eller reflekser av en framstilt persons indre tilstander» (Braaten 1984: 32). Dermed er det filmfortelleren som ved å plassere karakteren i en viss sammenheng, gir tilskueren mulighet til å dra slutninger mellom for eksempel det som fremstilles som en skummel og truende regnfull dag og det som fremstilles som en hovedpersons psyke.

OPPSUMMERING AV TEORI

Det er nærliggende å spørre seg: Trenger jeg all denne teorien? Umiddelbart ønsker jeg å svare nei på mitt eget spørsmål. Helst skulle jeg ønske at jeg kunne undersøke filmfortellerroller i *Filmens Vidunderlige Verden* utelukkende «bevæpnet» med Chatmans begrepspar slant og filter. Men detaljrikdommen i filmer generelt er så stor og de sammenhenger tilskuere møter filmer i er så mangfoldige. Dermed har jeg sett meg nødt til å ta konsekvensen av dette for den ene filmen jeg ønsker å analysere. Som et resultat har jeg valgt å foreta et omfattende teoretisk «dypdykk» i den første halvdelen av denne oppgaven.

I forbindelse med den teoretiske diskusjonen har jeg i første rekke forsøkt å belegge at det å formidle noe filmatisk teoretisk sett kan sammenlignes med det å verbalspråklig fortelle noe. Jeg har gjort dette fordi jeg gjennom å undersøke *Filmens Vidunderlige Verden* som en fortelling også kan legitimere at film også kan fortelle. Dette har gjort det lettere for meg å ta utgangspunkt i et fortellerteoriapparat som har hatt sitt utspring innen litterær teori. Som et resultat har jeg forsvart hvorfor jeg i analysedelen av denne oppgaven i stor grad kommer til å benytte meg av fortellerteoretiske analyseverktøy.

Dernest har jeg drøftet hvordan en del teoretikere har oppfattet måten tilskuere opplever filmer på. Hovedgrunnen til at jeg har valgt å inkludere dette er at mange sentrale filmteoretikere de seneste tiårene har ansett undersøkelser av tilskuerroller som særskilt viktig. Allikevel synes det på meg at mange av disse teoretikerne sett fra et fortellerteoretisk ståsted har gjort mer for å svekke fortellerteori som et mulig fruktbart analyseverktøy enn å nærme seg forståelsen av hvordan tilskuere opplever filmer. Derfor har jeg sett meg nødt til å drøfte en kritikk av noen av disse teoriene. Dette har jeg gjort for i neste omgang å kunne legitimere min egen benyttelse av et fortellerteoretisk analyseapparat.

I andre rekke har jeg teoretisk sett søkt å dele inn fortellinger i fortellerledd og handlingsledd. Dette inkluderer en kartlegging av det hierarkiske forhold fortellerledd og handlingsledd kan ha til hverandre. Jeg har gjort dette fordi fortellinger kan bestå av fortellinger inne i fortellinger inne i fortellinger i en potensielt uendelig rekke. I tillegg har jeg inkludert en kartlegging av hvordan de forskjellige bestanddeler av en film kan settes sammen. Dernest har jeg prøvd å kartlegge de virkemidlene filmskapere har til sin rådighet i det de lager de filmene de lager. Til sist har jeg inkludert noen enkeltstående perspektiv som kan sies å ligge litt på siden av det jeg ville diskutere. Disse perspektivene føler jeg likevel er så sentrale at jeg har drøftet dem i egne avsnitt mot slutten av teoridelen av denne oppgaven.

Booth hevder at en forfatter ikke kan velge å unngå retorikk, han kan bare velge hva slags retorikk han vil bruke (Booth 1961: 149). Den ovenforstående teoretiske diskusjonen er et grunnlag for min retorikk. Tolkning av retorikken, slik jeg vil hevde at den fremstår i *Filmens Vidunderlige Verden* vil være hva jeg kommer til å beskjeftige meg med i resten av denne oppgaven. Men før jeg begynner å analysere selve filmen vil jeg kartlegge noen kontekstuelle faktorer. Dette for i alle fall delvis å kunne forstå den tiden *Filmens Vidunderlige Verden* ble produsert i, og for å vurdere noe av det som kan ha påvirket produksjonen og mottagelsen av *Filmens Vidunderlige Verden*. Jeg vil derfor i neste kapittel bidra med et historisk tilbakeblikk.

IV. ET TILBAKEBLIKK

På sekstitallet lagde Ingmar Bergman en modernistisk-inspirert trilogi, bestående av filmene *Såsom i et Spegel* (1961)/ *Nattvårdsgästerna* (1962)/ *Tystnaden* (1963).⁶⁵ Andre filmskapere, som for eksempel Luis Buñuel, hadde lenge laget såkalte modernistiske filmer. Hans *Un chien Andalou*, i samarbeid med Salvador Dalí, ble laget så tidlig som i 1928. Men det var først med *Nazarin*, som vant juryens spesialpris ved filmfestivalen i Cannes i 1959, og *Viridiana* (1961) at Buñuel fikk sitt internasjonale gjennombrudd som en modernistisk filmskaper. På lik linje fikk Michelangelo Antonionis internasjonale gjennombrudd med sin film *L'Aventura* i 1960.

Disse filmene og disse filmskaperne ble etterhvert innflytelsesrike i forbindelse med den samtidige omveltningen innen «filmens verden». Den kanskje mest innflytelsesrike enkelthendelsen var imidlertid den franske bølge, som fikk sitt «startskudd» med filmfestivalen i Cannes i 1959.⁶⁶ Dette innledet ikke bare en ny bølge innen fransk filmproduksjon, bølgen fikk også avleggere over hele verden. En ny og spennende generasjon av filmskapere begynte å lage «ny» film.

Dette fikk direkte betydning for Bredo Greve og for hvordan *Filmens Vidunderlige Verden* ble laget. I tillegg fikk det også betydning for hvordan mye film i Norge ble laget og mottatt av tilskuere utover på 1970-tallet.⁶⁷ I kjølevannet av de nevnte internasjonale filmestetiske strømningene ble Oslo filmklubb, som den første filmklubben i Norge, startet i 1960. Norske filmarbeidere organiserte seg, med «de 44» i spissen i 1964, mot Norsk Film AS. Og de såkalte «1968-opprørerne» begynte å gjøre seg svært gjeldende innenfor det norske filmmiljøet.

Oslo Filmklubb, «de 44» og året 1968

Oslo Filmklubb ble stiftet 16. september 1960, og i det første styret satt Bredo Greve. Premiereprogrammet, som ble vist den 24. september 1960, inneholdt filmer laget av Edwin S. Porter, Georges Méliès og D.W. Griffith. Etter en omstrukturering av programprofilen i Oslo Filmklubb i 1966, ble Greve nestformann. Klassikerne, som til da hadde preget filmrepertoaret

⁶⁵ Fra midten på femtitallet laget imidlertid Bergman filmer som *Sommarnattens Leende* (1955), *Det Sjunde Inseget* (1957) og *Smultronstället* (1957).

⁶⁶ Både *Un Bout de Souffle* av Godard, *Les Quatre Cents Coups* av Truffaut og *Hiroshima mon Amour* av Resnais hadde premiere her det året.

⁶⁷ For en bredere gjennomgang av sittitallets modernisme og politisering innen kulturlivet, helt frem til realisme-debatten mellom Brecht og Lukács, revisitert, se Rønning 1970: 246-257.

i klubben, ble delvis byttet ut med serier av filmer om blant annet *Tysk ekspresjonisme*, *Ung Japansk Film*, *Moderne Europeisk Film*, og *Jean-Luc Godard*

Fra å være en møteplass hvor mange filminteresserte for første gang fikk anledning til å se filmklassikere, ble Oslo Filmklubb utover mot 1970-tallet en ideologisert og politisert bevegelse. Med sin parole i 1970: *FILMEN I FOLKETS TJENESTE*, ble Oslo Filmklubb også en arena for «progressiv» film. I 1972 bidro Oslo Filmklubb til å opprettelsen av Norsk Filmsenter, et alternativt forum for distribusjon av film. Norsk Filmsenter og Oslo Filmklubb delte kontorer i Uranienborgveien 11.⁶⁸ Filminteresserte Osloensere fikk med dette på den ene siden mulighet til å oppleve filmklassikere, på den andre side fikk de etterhvert også oppleve «smalere» filmer av en litt mer «moderne» art. Filmklubben ble dessuten et møtested og en diskusjonsplass for den nye norske filmgenerasjonen.

Et annet viktig fora for den nye norske filmgenerasjonen var fagforeningen Norsk Filmforbund. Gjennom protestaksjonene til «de 44» i 1964, som hadde sitt utspring i Norsk Filmforbunds medlemsmasse, skjedde det en omfattende omstrukturering av den norske filmbransje. «De 44» gjennomførte en boikottaksjon hvor filmarbeiderne nektet å la seg ansette i Norsk Film AS. Bakgrunnen for denne boikotten var at filmarbeiderne følte at deres interesser ikke ble ivaretatt med Otto Carlmar som direktør og øverste sjef. Otto Carlmar, som på femtitallet hadde produsert en rekke filmer i Norge ble ansatt for å «rydde opp» i selskapet. Hans hovedoppgave som direktør var å få sørge for at Norsk Film AS fikk en mer hensiktsmessig økonomistyring.

Et år etter at Carlmar ble ansatt begynte imidlertid filmarbeiderne å protestere. De mente at Carlmar ikke styrte selskapet på en hensiktsmessig måte. Sitt klareste uttrykk fikk dette i og med at filmarbeiderne krevde at flere representanter for de aktive filmarbeiderne, som de mente hadde «mest» greie på film, skulle sitte i styret for Norsk Film AS. Dette for å sikre en mer hensiktsmessig kulturpolitisk profil.

Etter halvannet år med konflikt endte det opp med at filmmannen Erik Borge ble ansatt som direktør i Norsk Film AS. Filmarbeiderne fikk også oppnevnt en del styrerepresentanter fra sine rekker. Dette førte til at Norsk Film AS og filmarbeiderne kunne se fremover. Selskapet kunne igjen konsentrere seg om å lage film. Og de begynte å lage filmer for en ny tidsalder. En tidsalder som etter hvert ble påvirket av det såkalte 1968-opprøret.

⁶⁸ I «U-11», som huset ble kalt, delte Oslo Filmklubb kontorer med blant annet Filmutvalget i DNS og Solidaritetskomiteen for Vietnam.

Gjennom filmklubbene i Norge, og blant stadig flere norske filmarbeidere, fikk politiseringen rundt 1970 en stadig større innflytelse. Ved siden av den ovenfor nevnte bølge av modernistiske filmer fikk, i følge Per Haddal, 1968-opprøret en særnorsk dreining. Haddal hevder at:

Maoistene (eller AKP-ml) fascinerte overraskende store deler av kulturlivet med sin høyspente idealisme, også filmmiljøet. Frogner-maoistene disponerte filmkameraer, het det syrlig. Derfor kan det hevdes at norsk film på 1970-tallet mye var preget av en asketisk og rettroende sosialrealisme, nyorienterende formproblematikk ble avvist. (Haddal 1992: 393)

Den moderne filmen i Norge

I 1948 hadde Tancred Ibsen laget *Den Hemmelighetsfulle Leiligheten*, den første norske såkalt modernistiske spillefilm (Braaten og Solum, 6-8: 1990). Men dette var mer et enkelttilfelle enn starten på en tendens. Et par andre sporadiske eksempler på tidlig norsk modernistisk film inkluderer *Jakten*, laget av Eric Løchen, i 1959 (Iversen 61: 1992), og Rolf Clemens, *Episode*, fra 1963.⁶⁹ Etter dette kom flere nyutdannede norske filmregissører, som Pål Bang-Hansen og Pål Løkkeberg, hjem fra utenlandske filmskoler. Klare til å lage sine egne filmer.

I november 1965 ble det arrangert et bredt anlagt filmpolitisk møte, i Indekshuset på Drammensveien i Oslo. Om bordplasseringen ved dette møtet skriver Sigurd Evensmo:

Og rundt småbord like ved [satt] - 20 åringene, den tredje generasjonen som stilte opp med samme drøm og besettelse, men også sprekkferdige av modernisme og opposisjon mot de avfældige 40-åringene - som til gjengjeld hadde gitt dem betegnelsen «dessert-generasjonen» (Evensmo 1992 360).

Og det var denne «dessert-generasjonen», som etterhvert begynte å lage filmer. Dette inkluderte filmer som *Skrift i Sne* (Bang-Hansen 1966) *Liv* (Løkkeberg 1967) og *Exit* (Løkkeberg 1970).⁷⁰

Men denne strømmingen kom etter hvert til å bane vei for «en mer nøktern, saksorientert og hverdagslig sosialrealisme i første halvdel av 70-årene». Gunnar Iversen hevder i sin doktoravhandling, *Framtidsdrøm og Filmlek*, om Erik Løchen og hans «filmestetikk», at filmen *Motforestilling* (1972) synes å være et forsøk på å forene de modernistiske og de, nøkternt, saksorienterte tendensene (Iversen 87: 1992). *Motforestilling* var, i tillegg til å være en modernistisk film, også en film om film.⁷¹ Dette film om det å lage film perspektivet utvikles

⁶⁹ Hvis man skal vurdere nye saker *Døden er et Kjortegn* (Carlmar 1949) og *Cecilia* (Eriksen 1954) også eksempler på tidlige norske spillefilmer med modernistiske trekk.

⁷⁰ Evensmo 1992: 360 og Iversen 1992: 87.

⁷¹ Andre «viktige» filmer fra denne epoke som kan betraktes som filmer om film, og som kan ha inspirert både Bredo Greve og et samtidig filmpublikum, inkluderer: *8½* (Fellini 1963), *Le Mépris* (Godard 1963), *Targets* (Bogdanovich 1969), *Warnung vor einer heiligen Note* (Fassbinder 1970), *La Nuit Américaine* (Truffaut 1973), *Czlowiek z marmuru/Marmormannen* (Wajda 1977)

videre noen år senere i *Filmens Vidunderlige Verden*. Spesielt gjennom at Greve selv fremstår som en «figur» i den filmen han selv er med på å lage. Men hvem er så denne Bredo Greve?

Bredo Greve

Bredo Greve har graden Cand.mag. fra Universitetet i Oslo, med blant annet norsk mellomfag og litteraturhistorie grunnfag. I 1965 skrev han filmmanuset *Granatmannen*. Og han fikk Statens Filmforfatterstipend. På grunn av tematikken i filmmanuset til *Granatmannen* ble det nærmest nedlagt forbud mot å produsere filmen fra politiets side. Deres begrunnelse var: «Granatmannen er ennå ikke tatt! Fare for gjentakelser» (Greve 1972: 81).

Fra midt på 1960-tallet begynte Greve å engasjere seg som kortfilmskaper, blant annet med kortfilmen *Operasjon Blodsprøyt* (1966), med Jan Erik Vold og Pål Bang-Hansen i viktige roller. Ved siden av dette jobbet dessuten Greve som assistent på flere norske spillefilmer. Som assistent på en del av Nils R. Müllers filmer mot slutten av sekstitallet, var han direkte involvert på produksjonssiden. Sommeren 1973 havnet imidlertid Greve i et Iransk fengsel etter å ha forsøkt og smugle hasj gjennom Iran. I en publisert dagbok fra fengselsoppholdet skriver han:

Hva jeg skal gjøre vet jeg ikke, men jeg vil ikke lenger nøye meg med kortfilm. Det er lettere å lage kortfilm enn spillefilm, det er derfor jeg har holdt meg til det, «Jeg føler meg ikke moden for spillefilm enda», pleide jeg å si, men sannheten er vel at jeg hadde det bedre som det var. Hvorfor skule jeg rote meg opp i en slik heksegryte som spillefilm er?

Til gjengjeld risikerte jeg å miste taket på det. Jeg har talent for det, det vet jeg, men mye av det var på vei til å stivne av mangel på øvelse. Jeg har ikke arbeidet med skuespillere på mange år f. eks. Riktignok står jeg mye sterkere nå, teknisk sett, etter å ha gjort alt selv i de siste filmene mine, men jeg vil ha vanskelig for å overlate noe til andre, med å samarbeide. Jeg var på vei til å isolere meg selv og min egen tilstrekkelighet. Det å gjøre alt selv var blitt et ideal, enda jeg godt vet at en virkelig god film krever mange dyktige folks arbeid, og at min oppgave ikke er å få til detaljene, men å inspirere andre (Greve 1976: 76-77).

Etter fengselsoppholdet, i 1975, fikk Greve kr. 99.370,- i produksjonstilskudd for å lage en kortfilm som skulle hete *Film om Filmundervisning*.⁷² Men før Greve fikk begynt produksjonen av denne filmen lagde han *Heksene fra den Forstenede Skog*. Etter ferdigstillelsen av *Heksene fra den Forstenede Skog*, og med tilskuddet til filmen om filmundervisning «på bok», utvidet Greve denne dokumentarfilmen til å bli en helaftens spillefilm. Det som var ment til å presenteres i skoleverket ble også en film som kunne presenteres for kinomarkedet. Deler av det finansielle grunnlaget for *Filmens Vidunderlige Verden* kom dermed fra det produksjonstilskuddet Greve hadde fått i 1975. Filmen om

⁷² Fra en usignert notis om «Støtte til kortfilmer» s. 15-16 i *Rush Print* Årgang 11 Februar 1975.

filmundervisning ble ferdigstilt som *Filmundervisning* (1978). Sammen med deler av det samme filmede materialet som ble brukt i *Filmundervisning* flettet Greve handlingselementer og problemstillinger fra *Heksene fra den Forstenede Skog*, og deler av sine tidligere kortfilmer⁷³ samt en del dokumentarstoff⁷⁴ inn i *Filmens Vidunderlige Verden*. Greves eget produksjonsselskap Fotfilm AS som i 1976 hadde produsert *Heksene fra den Forstenede Skog*, produserte også *Filmens Vidunderlige Verden*.

Mottagelsen av *Filmens Vidunderlige Verden*

Filmens Vidunderlige Verden hadde verdenspremiere på Jevnaker i 27.3.1978. Greve reiste deretter land og strand rundt for å promotere filmen. Ved siden av den mer seriøse markedsføringen lanserte Greve også filmen under parolen: «Ni av ti filmstjerner bruker Lux. Vi er den tiende». *Filmens Vidunderlige Verden* var en av 7 norske spillefilmer som hadde premiere i Norge i 1978,⁷⁵ og mange av de som løste billett for å oppleve filmen hadde et eller annet slags forhold til den. Noen hadde lest om den i avisen, andre hadde pratet med venner om den, andre igjen hadde lest vaskeseddelen eller sett plakaten.⁷⁶

Et viktig poeng for Greve hadde vært å utfordre Statens Filmkontroll.⁷⁷ Dette gjaldt i første rekke Statens Filmkontrolls definisjoner av anvendelsesområder for Straffelovens § 211, den såkalte pornoparagrafen,⁷⁸ og Straffelovens § 382, omhandlende bruk av vold og voldsskildringer i massemedia.⁷⁹ *Filmens Vidunderlige Verden* ble da også klippet: Sexscene ble forkortet med 3,5 meter; voldscene ble forkortet med 3 meter. I en artikkel skrevet av Thor Ellingsen sto det i Dagbladet 15 april 1978 å lese:

Av de voldsscener Bredo Greve har foranstaltet i sitt smule studio på Grønland, er et bilde av en kniv som skjærer i en hals blitt klippet, mens skudd som fyres i kropp er tillatt. Av ømme og lystige mellomkjønslige opptrinn, tillates samleiet i sin runde alminnelighet, men ikke det partene utfører med hverandres kjønnsorganer. ...Om nå disse linjer har formidlet et inntrykk av en ukonvensjonell, ledig, humoristisk, alvorlig men uhøytidelig, provoserende og severdig film, så er det bra. (Braaten m.fl. (red.) 1995: 352)

⁷³ *Vi er alle Broilere* (1972) og *Den fine Pelsk* på di (1977).

⁷⁴ Stoff fra en Cannes-festival og «Hønefoss-stoffet».

⁷⁵ I tillegg til *Filmens Vidunderlige Verden* hadde disse norske filmene premiere i 1978: *Fomynderne* (Macé), *Olsenbanden + Data-Harry sprenger Verdensbanken* (Bohvim), *Hvem har Bestemt* (Wam og Vennerød), *Pøbel* (Lindgren), *Operasjon Cobra* (Solum) og *Det Andre Skiftet* (Glomm).

⁷⁶ I følge en undersøkelse gjort av Eva Dahr og Stein Egeberg våren 1979 (blant 2 gymnasklasser) hadde 5 stk sett *Filmens Vidunderlige Verden*, 13 hadde bare hørt om den og 10 hadde aldri hørt om den. (Dahr og Egeberg 1978: 22)

⁷⁷ 1.1.93 ble Videogramregisteret og Statens filmkontroll slått sammen til en institusjon, Statens filmtilsyn.

⁷⁸ Se Jacobsen 1994: 151.

⁷⁹ Se Jacobsen 1994: 193.

Et tilleggsmoment var at norske filmarbeidere hadde krevd å få en lovfestet rett til oppsetning av norske filmer, finansiert av det offentlige, på norske kinoer (Jacobsen 1994: 71). Blant annet som et resultat av dette, og før Kommunenes Filmsentral tok over distribusjonen, ble *Filmens Vidunderlige Verden* distribuert av Greve selv. Dette skjedde gjennom «Aksjon for endring av kinoloven». Denne aksjonen ble dannet av 34 medlemmer fra Norsk Filmforbund i forbindelse med en spesialoppsetning av filmen på kinoen Veslefrikk i Oslo 11.3.1978. Til sammen 118 filmarbeidere sluttet seg etterhvert opp om aksjonen: Det gjorde også en del organisasjoner (Se Vedlegg 2). Aksjonens parole lød:

VI KREVER YTRINGSFRIHET!

ENTEN RETT TIL Å VISE VÅRE EGNE FILMER SELV I EGNE KINOER

ELLER RETT TIL Å FÅ DEM VIST, INNENFOR KINOMONOPOLET I NORGE (Dahr og Egeberg 1979: 42)

Om filmen skrev blant annet Filmavisa:

Noen av poengene forutsetter trolig at seeren allerede er kjent med forholdene i den norske film- og kinobransjen, men dette synes jeg blir av underordnet betydning i forhold til den instruktive og utradisjonelle informasjonen om hvordan en film blir til, hvilke praktiske problemer filmarbeiderne baler med, og ikke minst den diskriminering norske filmer møter innenfor kinodistribusjonen (Molly 1978: 30).

Greve meldte i etterkant av lanseringen Egersund kino til prisrådet fordi kinoen ikke besvarte hans tilbud om oppsetning av *Filmens Vidunderlige Verden*. I en notis i bladet *Film & Kino* hevdes det at Greve har sagt at monopolbedrifter har plikt på seg til å besvare slike tilbud.⁸⁰ *Filmens Vidunderlige Verden* fikk om ikke annet oppsetning mange andre steder i Norge, blant annet på Gimle i Oslo. Der den gikk på kino til glede for et mangfoldig publikum. Men etter denne tid har filmkopiene av *Filmens Vidunderlige Verden* stort sett levd et tilbaketrukket liv. De har i den senere tid ikke blitt satt opp på så mange andre steder enn på noen sporadiske filmklubber.

Dermed er det ikke så mye å tillegge når det gjelder den sammenheng *Filmens Vidunderlige Verden* ble laget i og presentert i. Noen videre historiske årsakssammenhenger skal jeg imidlertid flette sammen med selve analysen. Selv om ikke heller de på noen måte vil fremstå som uttømmende. Men før jeg starter med selve analysen av *Filmens Vidunderlige Verden* vil jeg igjen minne om handlingsreferatet av filmen som leseren kan finne i Vedlegg 1.

⁸⁰ Fra en usignert notis om «Kort om mangt: Bredo Greve» s. 261 i *Film & Kino* 7 1980.

V. KRONOLOGISK ANALYSE

I samsvar med Shlomith Rimmon-Kenan og Gérard Genettes narrative nivåkategorisering, vil jeg begynne denne analysen med å dele *Filmens Vidunderlige Verden* inn i forskjellige fortellerplan. For det første inkluderer dette en hovedhandling, eller det diegetiske nivå. For det andre dreier det seg om fire sentrale del- eller underhandlinger, altså de hypodiegetiske nivå. I tillegg vil jeg også undersøke en del mindre sekvenser og handlingselementer som kompliserer denne hoved- og delhandlingsrelasjonen. Alle disse fortellerplan og handlingselementer vil jeg undersøke i overensstemmelse med tanken om hvordan Umberto Eco definerer modell-leseren. Nemlig...

...den type tilskuer regissøren hadde tenkt seg - en tilskuer som nettopp var i stand til å le og til å følge med i hendelser som ikke berører ham direkte. Denne typen tilskuer (eller leser av en bok) Modell-leseren - en lesertype som teksten ikke bare forutsetter som samarbeidspartner, men som den også anstrenger seg for å skape (Eco 1994: 19).

I hovedhandlingen møter tilskueren filmregissøren Bredo som får i oppdrag å lage en undervisningsfilm. Sammen med produsentens sønn, Jon, og «medspekulant» Sissel arbeider så Bredo med å lage denne filmen. Når det gjelder den første sentrale delhandlingen dreier det seg om to kortfilmer den historiske personen Bredo Greve laget tidlig på 1970-tallet. Jon får oppleve disse kortfilmene, og får derigjennom et innblikk i forskjellige aspekter ved filmpåvirkning og filmproduksjon. Den andre sentrale delhandlingen dreier seg om noe dokumentarstoff laget i forbindelse med en kinopolitisk aksjon i Hønefoss, samt en del filmet materiale fra en filmfestival i Cannes. Den tredje sentrale delhandlingen dreier seg om «to filmtester», den ene om vold, den andre om sex, laget for å synliggjøre for publikum hvor filmsensuren «setter saksa si». Den fjerde sentrale delhandlingen dreier seg om en del tilsynelatende ulogiske, eller i hvert fall usammenhengende dusjscener, spredd jevnt gjennom hele filmen, hvor Bredo og Sissel dusjer. Et mulig svar på hvorfor disse dusjscenene er klippet inn gjennom hele filmen kommer som et siste retorisk sluttpoeng i hovedhandlingen i *Filmens Vidunderlige Verden*.

Med denne analysen vil jeg hevde at filmfortelleren fra et ekstradiegetisk ståsted, fremstiller den diegetiske hovedhandlingen, de sentrale hypodiegetiske delhandlingene og i tillegg en del mindre sekvenser og handlingselementer som jeg vil diskutere nedenfor. Gjennom å analysere relasjonen mellom disse forskjellige handlingselementene vil jeg hevde at forskjellige fortellerstrategier lettere lar seg artikulere. Mitt ønske er imidlertid ikke å tolke

Filmens Vidunderlige Verden som sådan, men å undersøke en del strukturer, prosesser og virkemidler denne filmen benytter seg av.

INNLEDNING TIL HOVEDHANDLINGEN

Før selve hovedhandlingen i *Filmens Vidunderlige Verden* settes i gang, presenterer den styrende instansen i fortellingen, filmfortelleren, noen korte men viktige elementer. Disse elementene danner forskjellige rammer for hovedhandlingen. Det første tilskueren møter er en plakat hvor man kan lese: «Fotfilm presenterer». Dette er akkompagnert av noe lett og ledig musikk.

Dermed kan den mulige søken etter intensjonelle elementer i forbindelse med tolkningen av denne filmen starte. Spørsmål som: «Hvorfor blir dette presentert for meg?» kan begynne å oppta tilskueren. Forventningshorisonten blir stimulert. For den medievante tilskuer kan plakaten «Fotfilm presenterer» sammenlignes med andre og lettere gjenkjennelige logoer, som for eksempel 20th Century Fox, Paramounts og Universals. Kontrasten mellom de amerikanske logoene og den mer ukjente «Fotfilm presenterer» kan tyde på at her dreier det seg om noe som er adskillig mer jordnært enn starten på de spektakulære filmene tilskuere vanligvis får presentert fra Hollywood. Allikevel signaliseres det allerede før filmens handlingsrekke settes igang, at noe som kan tolkes som en sender søker å presentere noe. Og at det er en logisk nødvendighet at denne senderen (uansett hvordan denne instansen etterhvert tolkes) har en grunn til å presentere det som blir presentert for tilskueren. Hvorvidt konkrete tilskuere søker å legge vekt på de tegn i teksten som indikerer et påvirkningsforsøk er imidlertid noe helt annet. For modell-leseren (eller modell-tilskueren) derimot kan det være hensiktsmessig å ta i betraktning at en intensjon ligger bak presentasjonen av filmen. I alle fall hvis man er enig i det François Jost har hevdet i forbindelse med dette temaet: Nemlig at det alltid er opp til tilskueren å avgjøre hva den relevante kommunikasjonsintensjonen er (Jost 1995: 183-184).

Etter bildet av plakaten starter filmfortelleren med å presentere noen filmede nærbilder av avisutklipp i tradisjonell dokumentarstil, akkompagnert på lydsiden og skyting/krigslyder. Den stemningsskapende musikken fades ut. Igjen, som med resten av filmen, kan tilskueren spørre seg selv: «Hvorfor blir jeg presentert for dette?» Tilskueren ser:⁸¹

NÆ avisklipp Overskrifter: NEDBRYTENDE HEKSEFILM og «Hekse filmen» ble stoppet av politiet

NÆ avisklipp Overskrift: Heksepremiere PÅ KINOVEGGEN

NÆ avisklipp Overskrifter: Farseaktig pressekonferanse om skandaløs norsk film og Galt at det gis støtte til slikt.

NÆ avisklipp Overskrift: Fornøyetlig «Dævelskap»

NÆ avisklipp Overskrifter: «Heksene...» - en glad og mystisk film og Merkværdig heksebrygg

NÆ avisklipp Overskrifter: Kinosjef Berg i Tromsø: Jeg akter ikke å vise «Heksene» og Hekser i Sarpsborg ikke i Fredrikstad; Delte meninger om den norske spillefilmen

NÆ avisklipp Overskrifter: «Heksene» blir vist i Ås, Flere kinosjefer støtter Nymoen og nekter filmen vist, OMDISKUTERT FILM IKKE TIL «ANKERET» og Ingen Heksefilm i Drammen

NÆ avisklipp Overskrift: Heksers verdensbilde PÅ FILM og Hekse-premieren får etterspill: REGGISØREN I POLITIAVHØR

NÆ avisklipp Overskrift: Rettssak mot Bredo Greve (med headingen 1977-01-03)

De ovennevnte bildene av avisutklippene i *Filmens Vidunderlige Verden* farer så fort over lerretet at selv de mest observante tilskuere neppe får med seg alle detaljene. Men som tilskuer får man med seg en del, og i hvert fall nok til å forstå hva denne delen av filmen handler om.

Den mest logiske tolkningshorisonten: En indignert filmskaper føler seg urettferdig behandlet av flere av samfunnets autoritetsinstanser (og kanskje også av massemedia). Lydbildet supplerer den mulige tolkningen av kamerainnstillingene ved at lydbildet retorisk sett ikke kan bety noe annet enn «her er det krig». Om enn en krig i en noe metaforisk betydning. Men foreløpig fremstår *Filmens Vidunderlige Verden* dokumentarisk. Det antydes at dette er en presentasjon av faktiske hendelser (ispedd dosen med lydmessig retorikk). Men så klippes det til et nærbilde av en skrivemaskin. Det skrives på maskinen:

DET VAR EN GANG EN FILMREGISSØR
SOM HADDE LAGET EN FILM SOM INGEN VILLE HA
DERFOR VAR HAN BLAKK OG MISMODIG
EN DAG FIKK HAN BESØK -

Samtidig med dette høres en stemme på lydsporet. For de som ikke kjenner igjen denne stemmen fra før av, så tilhører den Bredo Greve (noe som innenfor filmens univers snart kommer til å bli tydeliggjort uansett). Bredo Greve gjentar på lydsporet de ordene som blir

⁸¹ For enkelhetens skyld: NÆ = nærbilde, HNÆ = halvnært bilde, UNÆ = ultranært bilde, TOT = totalbilde, HTOT = halvtotalt bilde, TO SKUDD = halvtotalt eller halvnært bilde av to mennesker, OS = over skulderen bilde, PAN = sidevegs bevegelse av kamera, TILT = vertikal bevegelse av kamera (For andre tekniske termer brukt, som f. eks. zoom, kjøring, fade etc, se heller en teknisk manual for filmproduksjon).

skrevet på skrivemaskinen. På dette lydsporet fremstår Bredo Greve som en slags voice-over forteller.

Skal man være helt konsekvent kan man hevde at voice-over fortellere i filmsammenheng er dramatiserte karakterer og ikke fortellere, slik de til nå har blitt definert i filmteorisammenheng, og at det vi kaller voice-over fortellere i denne forstand er et dramatisert og diegetisk virkemiddel filmfortelleren benytter seg av. For hvordan skal man ellers kunne tolke kontentum eller annen lyd som kan sies å stamme fra samme fortellernivå som den stemmen som forteller. Eller hva med valg forbundet med rollebesetning? Med andre ord: er voice-over fortelleren en ekstradiegetisk forteller eller en intradiegetisk forteller? Noe klart svar på dette har jeg ikke. Etablert filmteori sier ei heller så mye om det.⁸²

Forsvarere av den intradiegetiske tolkningen kan hevde at siden man ikke vet om denne voice-over fortelleren kommer til å spille en klarere diegetisk rolle senere i filmen så bør denne fortelleren uansett kategoriseres som intradiegetisk. Forsvarere av den ekstradiegetiske tolkningen kan hevde at siden voice-over fortelleren (i hvert fall sett i relasjon til i de innledende fasene av akkurat den filmen denne analysen handler om) ikke fremstår som en del av det diegetiske plan, så må denne instans tolkes som noe som tilhører det ekstradiegetiske fortellerplan. Sarah Kozloff hevder imidlertid:

Theoretically, there is no reason why a frame narrator [nært beslektet med Genette's ekstradiegetiske forteller] should not tell us something about his world, or why moviemakers should not, by imaginative use of sound effects, convey more color typically evoked by taping narration in sound proof booths. Television commercials occasionally demonstrate creative manipulation of the sound of the narration track (Kozloff 1988: 77).

I tillegg til det fortellermessige nærvær den ekstradiegetiske filmfortelleren representerer (som styrer over alle filmatiske virkemidler) møter tilskueren altså her det jeg vil fortsette å kalle en voice-over forteller (som er en av filmfortellerens mange mulige virkemidler). I tillegg til problematikken forbundet med hvorvidt voice-over fortellere er ekstradiegetiske eller intradiegetiske er det uklart hvilket fortellermessig nivå den konkrete voice-over forteller tilskueren her blir presentert for, «stammer fra» (i alle fall foreløpig).

Et underpoeng er imidlertid at denne voice-over fortelleren synes å «vite» hva som kommer til å skrives på skrivemaskinen. Noe som kan indikere at dette fortellerplanet, slik det presenteres, på en eller annen måte har kunnskap om det universet det fortelles om. For å

⁸² Sarah Kozloff nevner spesielt Mel Brooks sitt valg av Orson Welles som voice-over forteller i filmparodien *History of the World: Part I* (1981) som et eksempel på hvordan rollebesetningen av han kan påvirke tolkningen av filmen. Men hun gir ikke noe godt svar på om voice-over fortellere er ekstradiegetiske eller intradiegetiske. (Kozloff 1988: 75-76)

relatere dette til Meir Sternbergs teorier om «range of knowledge; the use he [fortelleren] makes of his privilege; and the question of his self-consciousness» (Sternberg 1978: 254), så er det rimelig å hevde at det er som om nivået med voice-over fortelleren dikterer det som skrives. Best eksemplifisert ved at stemmen (voice-overen) uttaler ordet «filmregissør» før dette ordet blir skrevet på maskinen. Om den stemmen som uttaler disse ordene på lydsporet har noen formening om, forståelse for eller kunnskap om det som skjer på bildesiden er imidlertid kun en kontekstuell tolkning. Noen sikre spor om dette, innenfor teksten, gies ikke. Dermed er det eneste tilskueren kan hevde med sikkerhet om sammenstillingen av bildesiden og lydsiden at det er en tematisk relasjonen mellom dem. Og at det er filmfortelleren som setter dem sammen. Allikevel vil det være relevant å hevde at det styringsmessige potensialet Sternberg søkte å klassifisere, når det gjelder hvorvidt fortellere kan sies å ha kunnskap om noe i det filmiske univers, demonstreres i den tidsmessige forskyvningen mellom det som skrives og det som sies (i voice-overen).

På et annet plan kan det hevdes at den mest hensiktsmessige tolkningen av denne sekvensen er som følgende: Fortellerplanet med denne voice-over fortelleren og fortellerplanet med maskinskrivningen representerer «begynnelse på en historie». Dette får sitt klareste uttrykk med bakgrunn i tilskuerens vante forestillinger om hvordan en fortelling (eller i alle fall, et eventyr) starter. Her konkretisert gjennom: «Det var en gang...».⁸³

Men hvilken rolle har Bredo Greve her? Er han Bredo Greve, mannen som regisserte og skrev *Heksene fra den Forstenede Skog* som det refereres til i den foregående sekvensen? Eller er han filmens voice-over forteller? Er det i så fall meningen at Bredo Greve skal fremstå som en slags fiktiv voice-over forteller? Hvem skriver i så fall på maskinen, og hvorfor? Er dette en dokumentarfilm om en filmskaper som har laget en film, som bare «later» som om dette er en «Det var en gang...» fortelling? Eller er dette en fiksjonalisert Bredo Greve som blir satt inn i rollen som en karakter (inne i filmen) som starter å fortelle en fiksjonell historie? Svarene på disse spørsmålene er ikke så viktig som det faktum at tilskueren, på dette tidspunkt i fortellingen, kan begynne å stille disse typer spørsmål.

⁸³ En annen mulig tolkning av kamerainnstillingen av skrivemaskinen er at det filmatiserte bildet er et typisk subjektivt bilde. Bildet er skutt fra (filmet fra) omtrent den posisjonen som et menneske som sitter og skriver på maskin vanligvis ser skrivemaskinen fra. Dette kan gi tilskueren en viss form for subjektiv forankring i filmen, med en potensiell karakter innenfor det filmatiske univers. Da tilskueren også hører tekstinholdet fra arket idet det blir skrevet, gir dette et ekstra identifikasjonspotensiale. Her er det et tilsynelatende sammenfall mellom «blikket» til en fiksjonalisert karakter og filmskaperens beskrivelse av dette univers.

I denne maskinskrivesekvensen kompliserer i tillegg de resterende deler av det totale lydbildet tilskuerens mulige tolkningshorisont. «Kneppene» fra skrivemaskinen synes å komme fra det filmatiske univers. I forbindelse med disse «kneppene» er det et samsvar mellom det som skjer i bildet og det som høres på lydsporet. Disse elementene kan sammen sies å forme et fortellermessig nivå.

Fortellerstemmen derimot, kan sies å stamme fra et annet fortellermessig nivå. Ingenting indikerer at fortellerstemmen, slik den fremstår, er en forteller eller en karakter som tilhører samme filmatiske nivå som det andre som blir presentert (nemlig maskinskrivningen). Her begynner altså filmfortelleren å legge fortellermessige føringer, som etterhvert bare kan tolkes som indikasjoner på et mangfold av fortellermessige nærvær. Den ekstradiegetiske filmfortelleren «delegerer» bort deler av fortellerrollen til et annet «subjekt». Resultatet: et fortellermessig nivå bestående av maskinskrivning (med tilhørende lyder) og et annet fortellermessig nivå bestående av en voice-over forteller som forteller om det som også skrives på maskinen. Men begge disse nivåene er kontrollert av filmfortelleren.

At forskjellige fortellermessige nærvær fremstår som vesensforskjellige innenfor *Filmens Vidunderlige Verden* blir enda tydeligere i overgangen mellom skrivemaskinsekvensen og den neste sekvens av filmen, slik denne blir presentert for tilskueren. Forskjellen ligger i filmfortellerens bruk av ordet *han* i skrivemaskinsekvensen, og den senere bruk av ordet *jeg*. Voice-over fortelleren og det som blir skrevet på skrivemaskinen beskriver i tredje person entall en filmregissør som blir beskrevet slik: ...DERFOR VAR HAN BLAKK OG MISMODIG.

Like etter blir et helt nytt fortellernivå brakt inn i handlingsrekken. På lydsiden, samtidig med noen kamerainnstillinger av forskjellig typer klippeutstyr (blant annet: en opptaksspole med magnetisk lydbånd som snurrer på et klippebord for 16mm film/35mm film, idet spolen blir «tredd» på et klippebord), fortsetter en stemme som kan virke som den samme som voice-over stemmen å prate:

Voice-over: Først skjønte jeg ikke hva han ville. Han kikket rundt her og så på utstyret mitt. Jålete type. Alltid ute etter hva det kan lønne seg å lage film om. Jeg skjønte ikke hva han hadde hos meg og gjøre. Det er da aldri noen som har tjent noe på mine filmer. Men så var det det han ville allikevel. Jeg skulle lage en kortfilm for'n. En undervisningsfilm - om film - til bruk på skoler og sånn.

Men nå fremstår voice-over fortellerinstansen ikke lenger som et subjekt som beskriver en *han*. Fortellerinstansen fremstår som et subjekt som beskriver seg selv, altså et *jeg* («Først skjønte jeg ikke hva han ville»).

Stemmene til de to voice-over fortellerne er identiske. Hvis vi skal fastholde at filmfortelleren med dette indikerer at de to forskjellige voice-over fortellerne tilskueren har blitt gjort kjent med fremstilles som to aspekter ved et enkelt subjekt så kan disse rimeligvis tolkes som henholdsvis Bredo/*han* og Bredo/*jeg*. Beskrivelsen av de sentrale skikkelsene hittil i filmen har altså gått fra en beskrivelse av en navngitt Bredo Greve fra avisutklippsekvensen, via subjektet som beskriver en *han* fra maskinskrivesekvensen, og til filmregissøren *jeg* i sekvensen med klippeutstyret. Det er imidlertid ingen logisk nødvendighet at den historiske personen Bredo Greve fra avisutklippsekvensen er identisk med det subjektet (*jeg*) som beskriver seg selv, eller den instansen som beskriver at «Fotfilm presenterer» på en plakat, eller den voice-over fortelleren som beskriver en *han* fra maskinskrivesekvensen.

Overgang til hovedhandlingen

Før det klippes til kamerainnstillingene av klippeutstyret blir den identifikasjonen og den informasjonsstrømmen tilskueren har blitt gjort kjent med på flere måter avsluttet. Bildet av skrivemaskinen og voice-overen fra tidligere kan nå tolkes som nok en rammefortelling. Det som tidligere var «...en dag...»(jamfør EN DAG FIKK HAN BESØK-) i en abstrakt form, kan nå med all mulig rimelighet tolkes som en spesifikk konkret dag. På grunn av vårt forhold, som tilskuere, til filmatiske konvensjoner, blir det lett å tolke at det som presenteres er en fortelling om den dagen *han* (filmregissøren) fikk dette ovennevnte besøket.

Allerede i avisutklippsekvensen refereres det direkte til at *Heksene fra den Forstenede Skog* flere steder ble nektet oppsetning på kino. Dermed blir det rimelig å tolke at filmfortelleren som et resultat av sammenstilling av avisutklippsekvensen og skrivemaskinsekvensen ønsker at tilskueren skal oppleve disse sekvensene i en eller annen sammenheng. Siden få kinoer ville sette opp filmen på kino (et historisk faktum), så var det heller ingen som fikk oppleve den. At filmregissøren omtalt i skrivemaskinsekvensen som en konsekvens av at ingen fikk oppleve filmen, er «blakk og mismodig» er vel bare rimelig. Idet voice-over fortelleren i klippeutstyrsekvensen sier: «Det er da aldri noen som har tjent noe på mine filmer» (igjen en referanse som kan relateres til utsagnet om «blakk og mismodig»), er det en naturlig konsekvens at dette på et visst plan refererer tilbake til både avisutklippsekvensen og til skrivemaskinsekvensen.

Filmens Vidunderlige Verden har på dette tidspunktet vart i litt over et minutt, og allerede har tilskueren blitt presentert for flere fortellerplan. Dette fører til at det som havner innenfor

Seymore Chatmans slant kategori i høy grad blir betydningsfullt. Kommunikasjonen styres på mange måter av fortellerelementene. Mye av klippingen, overgangene fra en sekvens til en annen og annen sammenstilling av forskjellige fortellerplan kommer i forgrunnen. Handlingsplanet har ikke en så fremtredende plass. Det har heller ikke det som kan sies å tilhøre Chatmans filternivå. Som en illustrasjon til dette: Klippebordsekvensen kan tolkes som en del av et fiktivt univers. Men det som skjer i forbindelse med denne sekvensen virker lite viktig satt i sammenheng med de fortellermessige elementene. Det som presenteres kan like gjerne være er presentasjon av klipping av film i en dramatisert form, som en montasje. Eller rett og slett bare en tematisk bildekulisse til voice-over fortellerstemmen. Men også fortellerstemmen kan sies å kunne tolkes som noe som blir presentert i dramatisert form (jamfør diskusjonen om intradiegetiske versus ektradiegetiske fortellere ovenfor). Dermed kan det presenterte tolkes som to forskjellige filterunivers som slantmessig blir satt sammen. Det slantmessige kan altså sies å være en benyttelse av et komplisert sett av innholdsmessige virkemidler fra filterplanet slik de har blitt satt sammen med de rene slantmessige størrelser.

I klippeutstyrsekvensen presenteres altså historien om den blakke og mismodige filmregissøren ved hjelp av et bredt spekter av filmatiske virkemidler. Men de visuelle og de auditive kodene står ikke i et klart kommunikativt forhold til hverandre. Det som begynner som tilsynelatende løsrevne kamerainnstillinger av klippeutstyr forankres imidlertid etter hvert med: «Han kikka rundt her og så på utstyret mitt». Tilskueren kan med dette gjøre noe av det samme. Han/hun er på en måte nødt til også å «kikke» på filmutstyret. Men hvem sitt filmutstyr er det? Er det Bredo Greves, eller er det Bredo/*han* eller Bredo/*jeg* som eier dette utstyret? Eller kanskje alle tre?

Voice-over fortelleren (Bredo/*jeg*) fortsetter å snakke idet det på bildesiden klippes til en kamerainnstilling av personen tilskueren etterhvert kommer til å kjenne som Produsenten, fremstilt av skuespilleren Finn Hald. Med samtidighet i klipp og voice-over poengterer voice-over fortelleren (Bredo/*jeg*) at mannen han snakker om (Produsenten/*han*) er ment å være identisk med det menneske det klippes til. Dette gjøres i et halvnært bilde. Den bildemessige overgangen skjer altså samtidig med at voice-over fortelleren sier: «Jeg skjønnte ikke hva han hadde hos meg og gjøre». Her forsøker altså filmfortelleren å bruke voice-over fortelleren til å referere til Produsenten/*han* og til at han er hos meg (Bredo/*jeg*).

Deretter forsøkes det gjennom en sammenstilling av voice-over fortellerrollen og fortellerplanet med det bildemessige å klippe til et bilde av Bredo Greve. Denne

kamerainnstillingen presenterer et tettere bilde av Bredo Greve enn det bildet som ble presentert av Produsenten. Noe som kan bety at filmfortelleren anser at Bredo Greve (slik han fremstilles her - uansett rolle) er viktigere, eller i en overført betydning en person som filmfortelleren vil «tettere innpå», enn Produsenten. Identifikasjonspotensialet med denne Bredo understrekes ytterligere ved at sammenstillingen av fortellerplanet med Bredo Greve slik han visuelt sett blir presentert her og fortellerplanet med voice-over fortelleren (Bredo/jeg) skjer med den samme type samtidighet som gjaldt i eksempelet ovenfor med voice-overen og klippet til Produsenten.

Her sier stemmen: «Jeg skulle lage en kortfilm for'n...» Filmfortelleren gir tilskueren et kort sekund til å fordøye det visuelle inntrykket av at Bredo Greve blir presentert i denne kamerainnstillingen, for deretter å søke og relatere dette inntrykket til det jeget det blir referert til i denne delen av voice-overen. Det er altså akkurat like før at ordet «jeg» blir sagt at klippet skjer. Det Bredo Greve sier, slik det kan sees i kamerainnstillingen, blir ikke formidlet på lydsiden. Man kan hevde at det her er snakk om et fravær av reallyd. Tilskueren kan se at leppene til denne Bredo beveger seg, og han/hun kan se at Bredo agerer som om han er opptatt med å konversere. Men det er bare voice-over fortelleren (Bredo/jeg) som kan høres på lydsiden.

Like etter slutter voice-over fortelleren (Bredo/jeg) å snakke. Innledningen er over, rammene er satt. Og personene i bildet begynner å snakke/spille. Det som billedmessig følger klippeutstyrsekvensen, som ble innledet med en overlappende voice-over, går over fra å være akkompagnert av denne voice-over til å bare fremstille to mennesker som sitter i et rom og prater. Produsenten sitter i en stol i en leilighet, og Bredo heller kaffe i en kopp som står på bordet. Tematisk sett diskuterer de det samme som det voice-over fortelleren (Bredo/jeg) sluttet med å snakke om. De diskuterer Produsentens ønske om at Bredo skal lage en undervisningsfilm - om film.

Det som begynte som en dokumentær fortid (avisklippene), som så ble en «begynnelse på en historie» og så en historie om et besøk, blir etterhvert til en ny nåtid, til et nytt handlingsplan. Det dokumentære preget fra tidligere blir borte. Den tydelige fortellerstyringen blir borte. Tilskueren blir presentert for et fortellermessig forsøk på å kommunisere et nytt tidsplan. De rene slantmessige virkemidlene synes å bli mindre påtrengende og det filtermessige trer frem. Som om det er det filtermessige som virker mest vesentlig å formidle. Som tilskuere blir vi på en måte invitert til å følge handlingen på bekostning av å følge

filmfortellerens forskjellig bruk av påtrengende slantmessige fortellerstrukturelle føringer. Å kalle de nå betydelig mer diskrete slantmessige strategiene «usynlige», slik tilhengere av argumentasjon om «film som illusjon» kanskje ville ha gjort, vil jeg hevde at er lite hensiktsmessig. At filmfortelleren ønsker at tilskueren heller skal rette sin oppmerksomhet mot handlingen enn mot formidlingssformen er vel kanskje heller nærmere den mest hensiktsmessige tolkningen

FORTELLERMESSIG NÆRVÆR I HOVEDHANDLINGENS HANDLINGSPLAN

I forbindelse med tidsplanet som handler om to menn som sitter ved et bord og drikker kaffe og snakker forsvinner altså den direkte og tydelig styrende fortelleren, den fortelleren som har klarest slektskap til den litterære fortelleren. Fortelleren som direkte og gjenkjennelig formidler informasjonsinnhold til tilskueren gjennom bruk av verbalspråket. Tilbake står filmfortelleren som det viktigste styrende utenomdiegetiske ledd, med det uttall av filmatiske virkemidler denne har til rådighet. Og det er i denne forbindelse at filmfortellerteori blir interessant, for som Kozloff hevder: «The voice is even more powerful in silence» (Kozloff 1988: 81).

Den stemmen Kozloff refererer til kan nok sies å være stille fordi voice-over fortelleren ikke lenger snakker. Men for å følge Chatmans forståelse av filmfortellerrollen, så fortsetter filmfortelleren, slik Chatman definerer denne instansen, å kommunisere. Dette gjøres gjennom bruken av det mangfoldet av filmatiske virkemidler han/hun har til rådighet, på en slik måte at det legges igjen spor i teksten som gjør tilskueren i stand til å tolke, til å analysere, til å forstå, til å bli påvirket, til «avsløre» uønsket manipulasjon og til å la seg bli forført.

Det tilskueren nå ser og hører er altså to mennesker som sitter i et rom og prater. Tilskueren hører hva de sier og ser at de prater sammen. Her dreier det seg om Bredo, den fiksjonelle Bredo (senere bare omtalt som Bredo), og Produsenten, den fiksjonelle Produsent. Her er det altså snakk om to skuespillere som gestalter to roller. Den fiksjonelle Bredo har selvfølgelig klare likhetstrekk med både den historiske personen Bredo Greve og de to voice-over fortellerne Bredo/*han* og Bredo/*jeg*. Men allikevel, selv om Bredo Greve er en historisk person så gestalter han innenfor denne delen av filmens univers en karakter som helt klart har fiksjonelle trekk.

Det første tegn på dette er i samsvar med Tom Gunning og hans argumentasjon for sine tre kategorier om det «pro-filmiske», «the enframed image» og «the process of editing». Med

bakgrunn i at det bare fins et kamera på et filmsett som kan «fange» det «pro-filmiske» innenfor «the enframed image», så må det som blir presentert for tilskueren i denne sammenheng være en fiksjonsfilm. Dette fordi den sekvensen tilskueren her får ta del i søker å fremstille en ubrutt tidsakse ved å benytte seg av klipping («the process of editing») som et filmatisk virkemiddel. Dette handler på mange måter om tilskueres tilvenning til filmmediet. Blir en tilskuer presentert for en filmet sekvens som er klippet sammen og som søker å gi inntrykk av at en ubrutt tidsakse, så øker dette sjansene for at sammenhengen er fiksjonell. For hvordan kunne de sammenklippede elementene ellers ha blitt tilvirket.

En annen indikasjon på at sammenhengen i sekvensen med de to mennene som sitter rundt bordet er fiksjonell er at replikkene virker innstuderte (de grenser opp mot det naturlige og realistiske). Bredo Greve søker i tillegg å late som om han ikke legger merke til filmstaben og det filmtekniske utstyret som nødvendigvis må være til stede i rommet sammen med han i det han leverer sin «opptreden», og Bredo Greve og skuespilleren som fremstiller Produsenten søker å forholde seg til skuespillermessige og fiksjonelle konvensjoner bak det å lage film. Bredo og Produsenten i filmen, slik de fremstår, blir dermed fiktive konstruksjoner tilskueren kan tolke ut fra teksten. Tilskueren vet at et kamera har «fanget opp» den formidlede situasjon, han/hun vet at en lydopptaker har tatt opp det som høres på lydsiden og at disse elementene har blitt satt sammen til å forme en helhet. En helhet som ikke kan være noe annet enn en fiksjon. Eller for å si det med Joseph Andersons begrepsapparat, her dreier det seg om en presentasjon av en «lek».

Sekvensen utfolder seg på denne måten:

| Bildesiden | Lydsiden |
|--|--|
| HNÆ Produsenten, han sitter i en stol i Bredos leilighet. Bredo heller kaffe i en kopp som står på bordet | Produsenten: Vet du egentlig hvor mange amatørfilmkameraer som er solgt i dette landet. Du ville bli forbauset gitt. Dessuten tenk på skolen, filmundervisning i skolen blir mer og mer alminnelig. Folk er blitt interessert i film. De vil vite noe om den. |
| HNÆ (tettere) Bredo sitter | Bredo: Jo, greit. Skal du ha noe mer kaffe? Produsenten: Nja, takk. Takk, takk. Du får fullt honorar da vet du. |
| TO SKUDD Produsenten og Bredo sitter ved bordet | Bredo: Jo, det er klart det, ikke vært så dumt det, å tjene noen penger. Filmundervisning??? |
| HNÆ (tettere) Bredo heller kaffe | Produsenten: Hvem ellers, du er ung og dynamisk - ja - jaffal dynamisk da. |
| HNÆ Produsenten | Bredo: Forholdsvis. |
| HNÆ Bredo | Produsenten: Ja, du har laget en masse kortfilmer, du har... |
| HNÆ Produsenten | Bredo: Ikke så veldig mange egentlig... |
| HNÆ Bredo | Produsenten: Ja, men du har laget de selv. Du har fotografert; tatt lyd; du har klippet; skrevet manus; du kjenner mediet; du har jo til og med forsøkt deg som distributør. |
| HNÆ Produsenten har reist seg opp og står og ser ned på Bredo | Bredo: Jo, kanskje. |
| HNÆ Bredo | Produsenten: Og du er ledig. Dessuten tror jeg Jon ville like å arbeide med deg. |
| HNÆ Produsenten | Bredo: Jon? |
| HNÆ Bredo | Produsenten: Ja, det er sønnen min, vet du. Han...han er interessert i å lære litt om film. Han skal være med. |
| HNÆ Produsenten | Bredo: Du...det tror jeg nesten jeg må få avgjøre selv altså...hvem som skal være med eventuelt. |
| HNÆ Bredo | Produsenten: Ja, ja...hvis du ikke vil så. |
| HNÆ Produsenten | Bredo: Ehhhm. Hvordan er han sønn din a? |

Det som er viktig med denne sekvensen er at det ikke er noe som helst som er uortodoks med den. Som man kan vente av en norsk syttitallsfilm er filmemulsjonen litt mer kornete enn den filmemulsjonen publikum er vant med å se i våre dagers filmer. Lyssetningen er sparsom men funksjonell. Kameraføringen og kamerabruk for øvrig er ujålete, uten å pådra seg altfor mye oppmerksomhet. Lydkvaliteten litt uklar, men uten å virke amatørmessig sammenlignet med våre dagers surroundsound og dolbysystemer. Klippestilen funksjonell og klassisk.⁸⁴ Kostyme, sminke og dekor er i klassisk syttitalsstil. Det røde kaffekruset til Bredo uten hank kan muligens tolkes med en viss sjarmerende nostalgi, og klesdraktene for øvrig fremstår som om de kunne passe inn i de hippeste reklamefilmene fra nittitallets grungeperiode. Men disse elementene, slik de er presentert, er funksjonelle innenfor rammen av filmens handlingsplan. Rollebesetningen er fortreffelig. Skuespillerstilen og replikkføringen er som forventet. Alt virker normalt (Bortsett fra Bredos rufsete hår og skjegg da). Igjen står vi med en filmet sekvens som så og si er tatt rett ut av en hvilken som helst lærebok om det å lage film.

⁸⁴ Etter de to presentasjonsbildene av Produsenten og Bredo, som jeg diskuterte tidligere, presenteres et «to skudd» (som blant annet etablerer den fysiske relasjonen mellom Bredo og Produsenten). Dette etterfølges av nærmere innstillinger av karakterene.

Dette er en sekvens som benytter seg av så og si hele det spekteret av filmatiske virkemidler jeg kartla i forbindelse med Oddvar Foss sin oppstilling av «Means of expression...» slik dette ble skissert i teoridelen av denne oppgaven. Dette er en sekvens som også benytter seg av både estetisk motivasjon og av realistisk motivasjon, slik Sternberg tolker dette. I tillegg er det en sekvens som benytter seg av både slant og filter-virkemidler slik Chatman benytter disse begrepene, nettopp fordi noe kommuniseres direkte fra fortellernivået til tilskueren, for eksempel bildeutsnitt, og noe er «innom» det fiktive univers, for eksempel replikkene.

Den modernisme som Brecht og hans likesinnede satte så høyt synes som forduftet. Den ovennevnte sekvensen etablerer for tilskueren at Bredo får et oppdrag, det å lage en film. Han tviler litt, som en god filmkarakter bør gjøre. Deretter blir Bredo utsatt for et dilemma. Han kan få laget en film (noe han gjerne vil), men det er en hake (sønnen til produsenten «følger» med på lasset). Bredo står dermed overfor et valg. Skal han, eller skal han ikke ta på seg jobben?

Den fiksjonelle dokumentarfilmen - introduksjonen av Jon

Dilemmaet til Bredo besvares av filmfortelleren med et klipp. Så effektivt som mulig forteller filmfortelleren oss at Bredo har sagt ja til denne jobben. Her kan det virke som om filmfortelleren forutsetter at tilskueren implisitt forstår at instruksjonsfilmen Bredo fikk i oppdrag å lage er «satt i produksjon». Og Jon, sønnen til produsenten, er med. Men han virker ikke altfor interessert.

| Bildesiden | Lydsiden |
|--|--|
| NÆ Åpent filmkamera TO SKUDD Jon og Bredo med kameraet TETTERE TO SKUDD Favoriserer Jon TO SKUDD Jon og Bredo, Bredo lukker kamera, Zoom inn på Bredo HNÆ Fotograf (Erik Arguillère) som ser gjennom okularet på et kamera. Jon kommer bort til Fotografen og tar av «blimpen» | Bredo: Så kan vi senere ta og kjøre den filmen gjennom et lignende apparat, men med en kraftig lampe her. Da blir kamera en fremviser, da blir det akkurat omvendt. Da går lyset fra lampen, gjennom filmen, og blir forstørret gjennom objektivet, til et bilde på lerretet. Men dette kjenner du kanskje til allerede? Jon: Nei, interessant. Bare fortsett. Bredo (VO): Er det sånn lærere har det. Hvordan i helvete skulle jeg få dette til å bli interessant for han? Bredo: Men vanligvis tar vi opp lyd samtidig. Og da må vi bruke et annet kamera. For det første så må dere gå så stille at det ikke høres på lydopptaket. For sikkerhet skyld bruker vi denne blimpen, som vi sier, for å dempe lyden enda mer. Jon: Blimp? Bredo: Akkurat, alle amatørkameraer for eksempel, de bråker for mye til at du kan ta opp lyd med dem, selv de som er beregnet til det. Men hvis du lager deg en sånn en, av tungt og mykt stoff, for å hindre lyden fra kameraet i å trenge ut. Da går det bedre. Jon: Javel ja. |

I denne sekvensen introduseres, i en pedagogisk sammenheng, noen av de virkemidlene filmskapere har til sin rådighet når de lager filmer. Førsteintrykket er at det vi blir presentert for her dreier seg om en dokumentarisk fremstilling, og at tilskueren blir presentert for en film om filmundervisning. Tilskueren lærer om selve filmkameraet, kanskje det mest sentrale tekniske apparatet i forbindelse med produksjon av film. Deretter lærer tilskueren om forskjellen mellom filmkameraer og filmfremvisere. Bredos stemme geleider tilskueren gjennom den visuelle presentasjon. Men her fremstår Bredo verken som en karakter eller som voice-over fortelleren Bredo/jeg, slik vi har opplevd han tidligere.

En rimelig tolkning er altså at tilskueren her blir presentert for den filmen Bredo fikk i oppdrag av Produsenten å lage. Men det oppdraget Bredo fikk, nemlig det å lage en dokumentarfilm blir etablert som et fiksjonelt element i hovedhandlingen av *Filmens Vidunderlige Verden*. Dermed må det dokumentariske stoffet tilskueren her blir presentert for tolkes som en del av en fiksjonell dokumentarfilm som den fiksjonelle Bredo (i samarbeid med sin fiksjonelle filmstab) har laget og som filmfortelleren presenterer. Men hvorfor blir i så fall tilskueren presentert for disse fiksjonelle dokumentarelementene?

Et mulig svar på dette søker filmfortelleren å gi tilskueren ved å relatere den pedagogisk vinklede oppstarten av denne sekvensen til den neste kamerainnstillingen. For her møter tilskueren for første gang Jon, idet Bredo sier: «Men dette kjenner du kanskje til allerede?» Det handlingselementet som først så ut til å være en del av den fiksjonelle dokumentarfilmen, kan nå virke som om det bør omtolkes til å være et handlingselement som beskriver at Bredo søker å lære bort til Jon det samme tilskueren fikk lære gjennom presentasjonen av det som først fremsto som den fiksjonelle dokumentarfilmen. Men jeg vil hevde at dette ikke kan medføre riktighet.

Fordi, det som tidligere ble presentert på bildesiden (bildet av kameraet), ble presentert dokumentarisk, som en del av en påstått fiksjonell dokumentarfilm. Tolker man bildet av kameraet i relasjon til den neste kamerainnstillingen («to skuddet» med Jon og Bredo) så passer de ikke sammen rent filmstil- eller filmfortellermessig. Man kan nesten si at bildet av dette kameraet ikke hører hjemme i hovedhandlingen (sammen med Jon). Samtidig som det med en viss rimelighet kan hevdes at filmfortelleren søker å gi et inntrykk av at bildet gjør det.

Dette begrunnes med at i kamerainnstillingen som følger etter bildet av kameraet (bildet av Jon og Bredo) virker det som om den pedagogiske og filmisk dokumentære fremstillingen på bildesiden ikke har vært en del av det «pro-filmiske» univers på samme nivå som det

tilskueren får presentert. Altså, presentasjonen av disse to bildene kan ikke relateres tidsmessig (eller nivåmessig), sett i forhold til hverandre. Bildet av kameraet på den ene siden og bildet av Jon og Bredo på den andre kan dermed sies å tilhøre to forskjellige nivå. Samtidig som filmfortelleren søker å fremstille disse på et og samme nivå. For i bildet med Jon og Bredo kan tilskueren se det samme kameraet innenfor bilderuten som i bildet med kameraet (Bredo holder det i hånden). Men tilskueren blir ikke presentert for noe (bildemessig) som indikerer at Jon og Bredo har opplevet den fiksjonelle dokumentarfilmen som Bredo eventuelt har fått i oppdrag å lage. Tilskueren har heller ikke opplevd at Bredo er i ferd med å lage den.

Hvordan stemmen til Bredo i overgangen mellom det påstått fiksjonelle dokumentarmaterialet og «to skuddet» med Jon og Bredo eventuelt bør tolkes kompliserer dette. Dette gjelder tolkningshorisonter som i den ene retning går fra å være en stemme (Bredo Greves) som synes å tilhøre voice-over fortellerplanet i den fiksjonelle dokumentarfilmen, til i den andre retning å være Bredos stemme som søker å lære Jon hvordan filmutstyr fungerer. Der er lett å tolke undervisningen (stemmen og bildet av kameraet) som et innholdselement som først ble misforstått som en fiksjonell dokumentarisk fremstilling, til å bli en del av noe som Bredo har søkt å lære bort til Jon, på bidesiden. Dermed kan stemmen isolert sett gi et inntrykk av at den både hører til hovedhandlingen og at den hører til den fiksjonelle dokumentarfilmen.

Tolkningsmessig ender tilskueren opp med at den fiksjonelle dokumentarfilm gir innrykk av å være en del av det «pro-filmiske» i en undervisningssituasjon uten å være det. Samtidig som den fiksjonelle dokumentarfilmen ikke kan være det allikevel, hvis tilskueren tolker det som en del av hovedhandlingen, og at stemmen til Bredo som først synes å være en voice-over i den fiksjonelle dokumentaren etterhvert fremstår som en direkte uttalelse til Jon, altså en del av hovedhandlingen. Men den kompleksiteten i denne sekvensen slutter ikke med dette, fordi midt i sekvensen reintroduseres voice-over fortelleren (Bredo/jeg):

Voice-over: Er det sånn lærere har det. Hvordan i helvete skulle jeg få dette til å bli interessant for han?

Inntrykket av at denne fortellerstemmen muligens kan komme til å lede tilskueren gjennom resten av det som audiovisuelt formidles styrkes. Dette fordi denne fortellerstemmen synes å kunne dukke opp når som helst og hvor som helst. Her eksemplifisert gjennom en voice-over forteller som opplever (eller har opplevet) Jons manglende interesse for filmfaget. Et interessant tilleggselement er at denne voice-over fortelleren begynner å filosofere over rollen som lærer. Voice-over fortelleren (Bredo/jeg) indikerer dermed ytterligere at han har et visst

slektskap med den fiksjonelle Bredo som spiller i filmen. Bredo/*jeg* og Bredo i filmen søkes sidestil. Indikasjonen på at de to funksjonene representerer to sider av et og samme subjekt styrkes, samtidig som disse subjektrelasjonene, sett i en tidsrelasjon, ikke nødvendigvis «uttrykker» seg på samme tidspunkt. Voice-over fortelleren Bredo/*jeg* kommenterer nemlig ikke bare det fortalte (Jons introduksjon til hvordan et filmkamera fungerer), men han kommenterer det som om det har skjedd. Med litt velvillighet kan til og med noe av det Bredo/*jeg* kommuniserer virke som en samtidig filosofering over hva Bredo i filmen tenker på akkurat dette tidspunktet. (For eksempel: «Er det sånn lærere har det»)

Hvis så er tilfellet er det i så fall den ekstradiegetiske fortelleren som gir tilskueren en polyfonisk representasjon av to aspekter ved et og samme subjekt. Både et innblikk i karakteren Bredo utenfra og et innblikk i karakteren Bredo innenfra, uten at dette har noe med voice-over fortelleren Bredo/*jeg* fra tidligere å gjøre. Altså, meningene til Bredo kommuniseres til tilskueren på en måte som gjør at denne voice-over stemmen både kan tolkes som et konseptuelt karakteraspekt og en jeg-forteller. Spørsmålet blir dermed: Er dette noe karakteren Bredo tenker, eller er dette noe voice-over fortelleren Bredo/*jeg* forteller? Et spørsmål som går direkte til kjernen av problematikken forbundet med bruken av begrepsparet «showing» og «telling» etter innføringen av jeg-fortellinger innen litteraturen.

Etter dette korte intermessoet lærer Jon litt om kamera, lydforhold og blimping i forskjellige opptakssituasjoner. (En fotograf presenteres for tilskueren idet han ser gjennom okularet på et «rekvisitt» kamera. Dette kameraet rettes direkte mot det kameraet som filmer det som blir presentert (i noe som kan mistolkes som et avfotografert speilbilde, helt til fotografen svinger kameraet rundt). Igjen ledes tilskueren til å tro at han/hun opplever en fiksjonell dokumentarisk fremstilling. Men også her «trer» Jon inn i det som fremstilles som en fiksjonell dokumentarfilm. Og igjen går Bredos stemme over fra å virke som en voice-over forteller i den fiksjonelle dokumentarfilmen til å virke som den fiksjonelle karakteren Bredo (off-screen) som agerer med Jon. Den sterkeste indikasjonen på at Bredo er en karakter innenfor hovedhandlingen på dette tidspunkt er at han «kommer i dialog med» Jon. Jon kan høre hva Bredo sier, og Jon reagerer på det Bredo sier. Hvis Bredo her hadde hatt rollen som voice-over forteller av den fiktive dokumentarfilmen så hadde dette narratologisk sett ikke vært noe Jon kunne ha forholdt seg til. Hvis man da ser bort fra den oppløsning av det hierarkiske forholdet mellom det fortellende nærvær og det karaktermessige nærvær teoriene forbundet med Genettes begrep metalepsis åpner for.

Tilstedeværelsen av fotografen som ser gjennom okulalet i denne kamerainnstillingen kompliseres i og med at fotografen av *Filmens Vidunderlige Verden*, Erik Arguillère, gestalter rollen som fotograf. Dette åpner for et mangfold av mulige tolkninger. Fotografen ser gjennom okulalet på filmkameraet som synes i bildet, noe som gjør at han ikke kan gjøre det samme i det bildet som samtidig fotograferes. Spørsmålet blir dermed: Er han fotograf i eller er han fotograf av *Filmens Vidunderlige Verden*? Eller er han begge deler?

Selv om dette eksempelet har visse elementer til felles med diskusjonene omkring den fiksjonelle Bredo, stemmen i den fiksjonelle dokumentarfilmen, *Bredo/han*, *Bredo/jeg* og den historiske personen Bredo Greve, så manifesterer dette seg på en litt annen måte i og med at Erik Arguillère demonstrerer at han ikke kan oppfylle sin oppgave som fotograf samtidig med at han spiller i filmen. Ikke alle tilskuere vet at den fotografen som sees i bildet, og som fotograferte *Filmens Vidunderlige Verden* er en og samme person i virkeligheten. Disse tilskuerne opplever selvfølgelig ikke disse fortellermessige problemstillingene.

En interpellasjon fra en voice-over forteller

Etter at denne sekvensen er ferdig reintroduseres igjen voice-over fortelleren *Bredo/jeg*:

Voice-over: Sønnen hans var verre enn jeg trodde. Etter første opptaksdag var alle like skeptiske til det vi holdt på med.

Den opptaksdagen *Bredo/jeg* refererer til i det ovennevnte sitatet er imidlertid en opptaksdag tilskueren har tatt liten del i. Tilskueren har blitt introdusert til Jon. Og Bredo har undervist Jon i hvordan å lage film. Men tilskueren har ikke, i nevneverdig grad, vært med sammen med Bredo og Jon og laget film. Det tilskueren har fått oppleve er muligens noe av det filmede materialet som kommer til å innlemmes som delementer i den filmen Produsenten bestilte, konkretisert gjennom presentasjonen av hvordan et filmkamera fungerer; hvordan det kan kontrasteres med en filmfremviser; og hvordan et annet kamera og en blimp ser ut og fungerer. Dette postulerer imidlertid et tidsplanskifte ved at det filmede materiale tilskueren opplever (som skal være en del av den fiksjonelle dokumentarfilmen) allerede har blitt fremkalt og satt sammen med lydopptakene etc. Men det som har blitt presentert i tillegg til dette (alt med Jon), er ikke nødvendigvis identisk filmet materiale med det Bredo senere skal sette sammen til en instruksjonsfilm om film.

Tilskueren kan dermed ikke hevde at han/hun har blitt undervist i film på den måten Produsenten antageligvis ønsket at tilskuere generelt skulle bli. Gjennomgående vil jeg påstå at

svært lite av den filmen Produsenten har bestilt, som filmteamet (sammen med Jon) holder på å produsere, blir formidlet til tilskueren. Det tilskueren eventuelt lærer om film, læres i hovedsak bort av Bredo, slik han søker å formidle dette til Jon. Hva filmfortellerens motiv er for å presentere læringen av filmproduksjon til den fiksjonelle Jon er imidlertid uklart. I alle fall foreløpig. Det filmfortelleren av *Filmens Vidunderlige Verden* imidlertid gjør, er å dele ut det Chatman kaller «interest focus» til Jon, og det er gjennom å identifisere seg med Jon (samtidig med at tilskueren også identifiserer seg med Bredo) at tilskueren opplever kameraopplæringssekvensen, slik den fremstår i sin helhet. Her er det altså igjen snakk om at filmfortelleren bruker filtermessige fortellerstrategier. Det som skjer i en dramatisert form i det fiktive univers er med på å drive fortellingen fremover. Det personene gjør og hendelsen de opplever blir en betydelig gjenstand for tolkning. Det er altså i stor grad innholdet i *Filmens Vidunderlige Verden* som bidrar til å undervise tilskueren om film. Filmfortelleren søker en mer tilbaketrukket rolle. Allikevel vil jeg påstå at dette på ingen måte går på bekostning av formidlingen av filmens eventuelle budskap.

Et retorisk hvileskjær

I denne delen av *Filmens Vidunderlige Verden* kan tilskueren identifisere seg med både elev- og lærerrollen (henholdsvis Jon og Bredo). Han/hun kan velge om han/hun er enig eller uenig i at det er kjedelig å lære noe om film, og kan være enig eller uenig i om det er vanskelig å lære bort noe om film. Dette problematiseres videre, på innholdsplanet, i neste sekvens:

| Bildesiden | Lydsiden |
|--|--|
| TOT GRØNLANDS TORG (POV: fra leiligheten til Bredo) | Sissel: Blikke veldig abstrakt dette herre her da. |
| HNÆ SISSEL KLEVEN ligger sammenkrøpet med en langpils i handa | Bredo: Åssen da? |
| HNÆ Bredo, som ser ut av vinduet (Ut mot Grønlands torg) | Sissel: Nei, jeg bare lurar på om det er noe vits i å lage denne filmen. |
| BREDOS POV: TOT SJØMANNSSKOLEN | Bredo: Det verste er at det er et spørsmål om vi i det hele tatt burde få noen filmundervisning i skolen. Når jeg tenker på hva som er skjedd med de andre kunstartene når skolen har fått tak i dem. Hvem er det som ikke har fått ødelagt sitt forhold til lyrikk i skolen for eksempel? (MUSIKK) Fremdeles er det Wergeland og Bjørnson det går i. Det er jo pensum som teller, ikke hva som gir deg noe eller ikke. Når folk kommer ut av skolen så er de vaksinert mot all lyrikk. Med det er det samme med teateret på mange måter, og...hvem er det som ikke har lært at Mona Lisa er verdens beste maleri, for eksempel? Kunsten, den blir noe opphøyet noe, og dørgende kjedelig. Bare vent, nå går det antagelig samme veien med filmen. Ungene skal lære om Bergman og de andre store mesterne. Og nye filmer det blir noen slags mislykkede etterligninger liksom. |
| HNÆ Bredo | |
| HNÆ Sissel, tar en slurk av pilsen | |
| HNÆ Bredo | |
| BREDOS POV: Av en tauanordning; utsnitt av noe rett utenfor Bredos leilighet | |
| HNÆ Bredo | |
| BREDOS POV: Av takgrind; utsnitt av noe rett utenfor Bredos leilighet | |
| HNÆ Bredo | |

Ved siden av å introdusere «medspekulant» Sissel, og å sette søkelyset på hvor problematisk filmundervisning i skoleverket kan være skiller de resterende innholdselementene og den resterende fortellerstyringen i denne sekvensen seg ikke mye ut fra de tradisjonelle måtene å lage film på. Sissel overtar her rollen som lytter. Mens Bredo fremdeles har lærerrollen.

Et interessant poeng er imidlertid at filmfortelleren her tar subjektivt forankrete kamerainnstillinger i bruk for første gang i *Filmens Vidunderlige Verden*. Det som kan virke viktig i forbindelse med fortellingen av denne filmen er kanskje ikke hva som kommer til syne i disse POV-bildene, men at filmfortelleren velger å subjektivt forankre noen kamerainnstillinger. Det at det er meningen at tilskueren skal tolke at det er Bredo som ser og opplever disse inntrykkene virker viktig. Det er som filmfortelleren kommuniserer at Bredo er den interessante karakteren, derfor er det også interessant å formidle hva han ser. At det han ser (Grønlands torg, sjømannsskolen, en tauanordning og en bit av en takgrind) ikke har så stor fortellermessig verdi understreker dette poeng. I og med at filmfortelleren synes det er viktig å formidle Bredos synsinntrykk, kan det være rimelig å tolke at filmfortelleren synes å ønske å legitimere det Bredo sier. Det er som om filmfortelleren med dette på en sublim måte ønsker å «være enig i» det Bredo sier. Om filmfortelleren også i neste instans ønsker å påvirke tilskueren til å være enig i det samme er en helt annen sak. Et underpoeng i denne forbindelse er selvfølgelig at de slantmessige påvirkningsforsøk filmfortelleren her benytter seg av går karakteren Bredo «hus forbi». Bredo kan altså ikke ha noen formening om at han «får tildelt»

subjektivt forankrete kamerainnstillinger. I alle fall ikke slik fiktive karakterer konvensjonelt blir presentert i filmer.

DEN FØRSTE DUSJSCENEN

Etter sekvensen med Bredo og Sissel klippes det til en sekvens hvor Bredo og Sissel sitter i et badekar og dusjer. En sekvens det er vanskelig å tolke inn i sammenhengen slik tilskueren tidligere har forstått *Filmens Vidunderlige Verden*. Flere kamerainnstillinger, tilsynelatende dokumentariske (eller om en vil cinéma-verité lignende), fremstilles. Dette gjøres uten at Bredo og Sissel ser ut til å merke at kamera er tilstede og filmer dem. Den normale indikasjon på bluferdighet synes ikke å være tilstede. Sissel og Bredo prater uanfektet.

Bredo: Nå kiler jeg meg i hjernen oppriktig??????????

Sissel: Du gjør det ikke en gang til heller, det sier jeg deg.

Bredo: Jammen kjenn hvor godt det er...

Sissel: ...oh nei...

Bredo: ...joa, skal du kjenne...

Sissel: Jeg er så redd for å få vann i øret.

Bredo: ET ELLER ANNET finnerlønn

Sissel: Jeg er skitten.

Bredo: ...nei...neimenn dette her er bare, jeg bare vil at vi skal overleve..jeg bare vil at du skal ha det godt, også oppdage detta herre med...hvor deilig det er å få vann inn i øret...

Sissel: Nei, jeg vil ikke. Kom her nå skal jeg...

Mot slutten av sekvensen begynner voice-over fortelleren Bredo/jeg igjen å prate.

Voice-over: Jeg tror det var da at ideen til noe annet og mer (MUSIKK) begynte og ta form. Hvorfor ikke lage noe skikkelig, slå oss løs litt, og fortelle folk hva film egentlig er. Lage en langfilm for kino, med stoff fra vår egen virkelighet, og om kinoproblemet.

En plakat kommer til syne. På den kan tilskueren lese filmens tittel: *Filmens vidunderlige verden*.

Voice-over: Men foreløpig fulgte vi opplegget for kortfilmen.

Sekvensen som leder opp mot reintroduksjonen av voice-over fortelleren (Bredo/jeg), musikken og plakaten med filmens tittel virker sterkt hypotesedannende. Det dominerende inntrykket er vel noe i retning av «Hva er dette her for noe?» etterfulgt av en «dette kommer jeg antageligvis til å skjønne etterhvert». Dette underbygges av at voice-over fortelleren implisitt forsikrer tilskueren om at noe nytt og noe mer enn produksjonen av en kortfilm er «på gang». Allikevel er det vanskelig å fastsette om fortellerplanet på lydsiden med voice-over fortelleren og fortellerplanet på bildesiden det fortalte (dusjingen), tilhører det samme fortellerplan, eller, for den saks skyld om dusjingen og de foranliggende sekvensene (som handler om produksjonen av kortfilmen) tilhører det samme fortellerplan.

Tilbake til hovedhandlingen - Jon lærer om lyd

Etter denne første dusjsekvensen klippes det til en ny «opplæringssekvens» med Jon som «interest focus». Dette gjøres i en sekvens som nesten ikke kan tolkes annerledes enn at det her dreier seg om neste opptaksdag innenfor den fiktive filmens univers:

| Bildesiden | Lydsiden |
|---|---|
| HNÆ LYDMANN fester fast en mikrofon | Jon: Hvorfor bruker du så lang mikrofon? |
| HNÆ Jon, Lydmannen kommer inn og setter «headsets» på Jons hode | Lydmannen: Nett for at du skal få noe å spørre om, se her skal du få... |
| HTOT Bredo står med kulemikrofon og forklarer, ZOOM ut til å inkludere Lydmannen og Jon, hvor Bredo og Lydmannen demonstrerer bruken av en retningsbestemt mikrofon | Bredo: Akkurat som det finns vidvinkelobjektiver og teleobjektiver så finns det også mikrofoner som er mere eller mindre retningsstyrte. Denne mikrofonen her for eksempel, det er en såkalt kulemikk. Det betyr at den skal k.n.vir det skal ke spille noen rolle hvilken retning du holder'n i. At den skal kunne ta opp lyden like bra fra alle kanter, eller like dårlig eventuelt. Den mikrofonen der derimot, det er en sterkt retningsstyrt mikrofon. Med den kan du da plukke ut de lydene som du vil ha med og dempe ned de lydene du vil ha bort, sånn som kamerautstyr for eksempel, eller trafikk på gata. En...to...tre... |

I tillegg til de tidligere introduserte karakterene i filmens fiktive univers møter tilskueren her lydmannen. De problemstillingene som ble skissert ovenfor, når det gjaldt fotografen og hans forskjellige roller i den kamerainnstillingen han selv var inkludert i, har helt andre konsekvenser i denne sammenheng. For det første: lydmannen, fremstilt av den virkelige lydmannen av *Filmens Vidunderlige Verden*, Jan Lindvik, kan opptre i filmen og gjøre jobben sin som lydmann samtidig. For det andre: det lydopptaket som spilles inn i det fiksjonelle univers virker identisk med den lyden som brukes i *Filmens Vidunderlige Verden*.

Tilskueren kan oppleve at lydbildet forandrer seg på en slik måte at årsaker og konsekvenser av at denne lydforandringen innenfor det fiktive univers tydeliggjøres. Den kanskje artigste filmproduksjonsynliggjøringseffekten i denne sammenheng skjer idet lydmannen retter sin retningsstyrte mikrofon mot kameraet (som tilskueren selvfølgelig ikke kan se i og med at kameraet filmer det som skjer). Lyden som her høres er lyden fra selve kameraet, en tikke- eller summelyd, som i vanlige fall ville virke forstyrrende på filmopplevelser. Her vil jeg hevde at fiksjonen tangerer en virkelighetseffekt, noe som retter tilskuerens oppmerksomhet like mye mot filmens tilblivelse som mot det fiksjonelle handlingsplan i seg selv. I tillegg lærer dette handlingselementet tilskuerne å forstå hvorfor det er viktig å «blimpe» kameraer, noe Bredo i en tidligere sekvens har forsøkt å lære bort til Jon. Bredos villighet til å lære Jon om det å lage film, samt filmfortellerens retoriske vilje til å lære

filmpublikummet noe om hvordan filmer lages smelter altså nærmest sammen i en og samme sekvens. Samtidig med at tilskueren kan forholde seg både til det fiktive univers (det fortalte) og til de forskjellige formidlingene av dette. Det fortellermessige nærvær gir altså tilskueren mulighet til å oppleve denne sekvensen på flere plan. Dels som en fiktiv sekvens i en fiksjonsfilm, men også som en filmet formidling hvor forståelse for det å lage film både taes i bruk og læres på en og samme tid. Her demonstreres altså en kronglete slantmessig påvirkning. Filmfortelleren klarer å presentere filternivået sammen med andre filmiske (slantmessige) virkemidler på en slik måte at kommunikasjonsoverføringen fremstår både kompleks og lettfattelig på en og samme tid.

Et retorisk hvileskjær 2: The plot thickens

I den neste sekvensen klippes det tilbake til en ny sekvens med Sissel og Bredo der de fortsatt diskuterer film og filmundervisning. Innenfor det fiktive univers er det rimelig å tolke at det er meningen at denne sekvensen skal ha foregått etter at det foregående har skjedd (i opptaksdag nummer 2). Men produksjonsgjennomføringsmessig sett har nok den filmstaben som har laget *Filmens Vidunderlige Verden* spilt inn denne sekvensen i en forlengelse av den foregående sekvensen hvor Bredo og Sissel diskuterte film og filmundervisning. Dette fordi location er den samme og skuespillerne er de samme. Et tilleggsmoment er at Sissel sitter/ligger og holder i den samme pilsflasken hun hadde i hånden i den tidligere sekvensen.

Kostnadsrammer forbundet med filminnspillinger tilsier at det er særs vanlig å spille inn de to ovennevnte sekvensene i flukt med hverandre for å sikre hensiktsmessig ressursforvaltning. At dette er en rimelig antagelse av de faktiske forhold er hevet over enhver tvil. Hvorfor *Filmens Vidunderlige Verden* er presentert slik at dette blir tydelig, vil derimot kunne være gjenstand for spekulasjon.

For det første er det rimelig å hevde at på grunn av *Filmens Vidunderlige Verdens* (antatte) forholdsvis lave budsjett blir denne problemstillingen mer tydelig enn for de fleste høybudsjetterte filmer tilskuere er vant til å bli presentert for i våre dager. En av grunnene til at filmer som *Filmens Vidunderlige Verden* fremstår som om sekvensene er spilt inn i flukt med hverandre kan være at filmstaben hadde for dårlig tid (og/eller for lite penger) til å benytte seg av noe av det mangfoldet av filmiske virkemidler de som laget filmen hadde til rådighet. Dermed er det for høybudsjetterte filmer lettere å unngå å havne i et tolkningsmessig uføre som dette. En annen forklaring er selvfølgelig at de som laget denne filmen ikke tenkte på at dette

skulle være et tolkningsmessig problem. Dermed kan det hende at det var meningen at disse to sekvensene skulle fremstå som om de innenfor det fiktive univers skjedde på to forskjellige dager.

For det andre kan det hende at filmfortelleren, etter de to fasene «pro-filmisk» og «enframed image» valgte under fasen «the process of editing» å klippe inn andre handlingselementer mellom de to delene. Dermed kan det hende at de to sekvensene skulle ligge etter hverandre slik at sammenstillingen av handlingselementene fra de to sekvensene skulle gi inntrykk av at de fremsto som en tidsmessig enhet (altså innenfor den samme dagen i det fiktive univers), men at de ble klipt inn i forskjellige steder i den ferdige filmen slik at de skulle gi inntrykk av å ha skjedd på to forskjellige dager. (Selv om de da i mitt tilfelle ikke klarte å gjøre akkurat det.)

Denne problemstillingen, og disse spekulasjonene, tilhører kanskje ikke de mest typiske innenfor den narrative teori. Allikevel kan tolkninger og hypoteser som disse virke som typiske filmiske opplevelser for en medievariant tilskuer. Spesielt sett i relasjon til at filmer lages av mennesker som har mulighet til å ombestemme seg midt i en prosess, eller til og med sett i relasjon til at folk som lager film faktisk kan gjøre feil. Om ikke annet så vil jeg tro at teoretikere har noe å lære av praktiske utøvere akkurat her.

Et annet poeng den medievariante og i tillegg observante tilskuer med visse tilknytninger til noen av de mer uortodokse subkulturer i Norge kan få med seg, er plasseringen innenfor det fiktive univers av en del planter som står inne i leiligheten til Bredo i denne sekvensen. De stikker frem i venstre billedkant der Sissel sitter/ligger i senga og drikker øl, og de står strategisk plassert i vinduskarmene til Bredo. Det dreier seg her om marihuanaplanter. Legger tilskueren merke til at disse plantene er marihuanaplanter og at Bredo har disse plantene i sitt eget hjem, øker også et mulige identifikasjonspotensial med Bredo. Disse marihuanaplantene kan, i et perspektiv, representere sivil ulydighet, opprør mot det etablerte samfunn og ungdommelig pågangsmot. I Lars Thomas Braatens ånd vil jeg påstå at disse plantene kan sies å fremstå som det han kaller psykofysiske ekvivalenter (Braaten 1984: 32). De kan altså tolkes som aspekter som belyser Bredos personlighet. Legger man merke til marihuanaplantene er man «på innsiden», man er en del av dem som forstår, en av de som er akseptert. Man kan til og med gå så langt som å hevde at filmfortelleren her ønsker å kommunisere: «Det Bredo kommer til å kommunisere videre i denne filmen er legitimt, se bare hvilket forhold han har til marihuana, han må da være til å stole på?» At Sissel i tillegg ligger på sengen og drikker pils

bare understreker holdninger som disse. Et ytterligere tilleggsmoment er at presentasjonen av marihuanaplantene også kan tolkes som en referanse til *Heksene fra den Forstenede Skog*. For de som husker noe fra den filmen så spilte marihuanaplanter en viktig rolle også der. Ikke minst i forbindelse med plakaten, som var dekket med bilder av marihuanaplanter.

Det antall tilskuere som vet hvordan marihuanaplanter ser ut, og som synes at lettsindig omgang med «den slags» er forkastelig, vil antageligvis benytte resten av denne filmopplevelsen til å legge ytterligere grunner til sin argumentasjon for hvorfor akkurat denne filmen er en vederstyggelighet å regne i det norske film- og kulturlandskapet. De samme tilskuerne vil antageligvis også anklage den historiske personen Bredo Greve for denne vederstyggeligheten. (At disse marihuanaplantene forekommer i en fiksjonell sammenheng og at de er et retorisk redskap filmfortelleren har tatt i bruk i en filmatisk fremstilling vil antageligvis også forekomme dem som totalt irrelevant. Dette er vel kanskje et lettkjøpt retorisk poeng. Allikevel er det et poeng som illustrerer at filmfortelleren av *Filmens Vidunderlige Verden* ikke er identisk med den historiske personen Bredo Greve. Jamfør Chatmans skjematiske fremstilling: Real author→Implied author→(Narrator)→(Narratee)→Implied reader→Real reader). Andre, som ikke vet hvordan marihuanaplanter ser ut, vil bare gå glipp av en intensjon og et fortellerelement. For dem vil disse plantene gå inn som en veldig lite viktig del av det beskrivelsesmangfoldet de fleste «live-action» fiksjonsfilmer har så mye av.

En hyldest til synliggjøringen av virkemidler

I den ovennevnte sekvensen sitter/ligger altså Sissel og drikker pils. På et tidspunkt «later» lydmannen som om han har lyst på litt pils. Han «bryter» rommet mellom det som er meningen skal representere en fiksjon og produksjonsprosessene som sådan. I god Brechtiansk ånd kan man hevde at filmfortelleren her synliggjør de filmatiske virkemidler. Her blir den Brechtianske tilskueren «klar over» at han/hun sitter i en kinosal og opplever en film.

I et litt annet perspektiv kan det hevdes at denne filmens filmforteller faktisk har gått et skritt videre. Kanskje filmfortelleren kommuniserer denne synliggjøring av virkemidler som en slags «homage» til en kritisk teoretisk retning. Dette poenget understøttes i den sjarmerende agering Sissel bedriver. Hun «later» som om lydmannens «lengsel» etter pils er noe ureglementert. Lydmannen stikker hodet langt nok innenfor bilderammen slik at lydutstyret hans synes godt nok, og han drikker pils på en slik måte at det fremstår 100% tydelig hva det er han gjør. Sissel agerer sjokkert over at lydmannen forstyrrer henne midt under tagningen og

understreker dette ved å rette på håret etter at hun får tilbake pilsen, som om hun vil kommunisere: det var ikke meningen at dette skulle være med i filmen, men nå er jeg «tilbake» (som en skuespiller som fremstiller en fiktiv karakter i et fiktivt univers). Begge aktørene i dette mellomspill fremstiller altså noe som fremstår som et innøvd fiksjonselement, og ikke noe ureglementert. Man kan kalle dette en bevisst synliggjøring av virkemidlene. Men når dette skjer i en film som *Filmens Vidunderlige Verden* så kan det hevdes at filmfortelleren faktisk gjør det omvendte. I og med at lydmannen tidligere har vært en del av handlingsplanet er det som om filmfortelleren legger inn et nytt fiksjonsnivå, og «skjuler» virkemidlene i stedet for å synliggjøre dem. (Hvis dette hadde vært mulig da.)

Dette handlingselementet er det klareste eksempel i *Filmens Vidunderlige Verden* på det Anderson kaller «Branigan's Paradox». Dette fordi tilskueren her har mulighet til å oppfatte den synliggjøring av virkemidler som Brecht satt så høyt. Men for å bruke Jan Erik Holsts retorikk vil jeg hevde at det her dreier seg om «fabulering rent fortellermessig på film». Dermed snakker jeg igjen om det Anderson har hevdet, nemlig at tilskueren oppfatter den tekstlige presentasjonen av filmen som et møte i «lek». Dermed oppfatter tilskueren at en i filmteamet (i dette tilfelle lydmannen) trer inn i det fiktive univers, og oppfyller det Genette kaller metalepsis. Men kan det samtidig hevdes at det her dreier seg om Verfremdung eller fremmedgjøring? Svaret må bli nei, i alle fall slik Richard Allen tolker film. Fordi ingen illusjon kan brytes (slik dette tidligere har blitt diskutert) fordi ingen illusjon eksisterer. Dermed er tilskueren straks dette handlingselementet er over tilbake i hovedhandlingens handlingsplan i en høyst ordinær film. En film som kun har benyttet seg av et av det uttall av filmatiske virkemidler filmfortelleren har til rådighet. Nemlig metalepsisen.

At filmfortelleren har anledning til å «guide» potensielle tilskuere mot spesifikke presenterte visuelle detaljer demonstreres også på andre måter i forbindelse med dette lille intermessoet. For de som hittil ikke har lagt merke til de diskrete plasserte marihuanaplantene oppe i venstre hjørne av bildekanten i det halvnære bildet av Sissel, så tydeliggjøres både plasseringen av og presentasjonen av disse marihuanaplantene i forbindelse med Lydmannens inntreden in det filmiske univers. I utgangspunktet er disse marihuanaplantene plassert i ytterkanten av bildet, et sted hvor tilskuere sjelden leter etter tegn i teksten med høy grad av relevans for fortellingen. De fleste tilskuere vil antageligvis rette sin oppmerksomhet mot Sissels ansikt i forbindelse med presentasjonen av den ovennevnte kamerainnstillingen. Det er hun som snakker. Men idet Lydmannen stikker sitt ansikt innenfor bilderammen er det rimelig

å anta at mange tilskuere retter sitt blikk mot venstre bildekant. Dermed blir denne fraksjonen av bildet oppfattet som mer interessant enn tidligere. Marihuanaplantene går fra å bli presentert som tilsynelatende lite viktige dekorelementer ytterst i bildekanten til å bli presentert som et dekorelement det er lettere å legge merke til.

Filmfortelleren velger altså å forsøke og «guide» tilskueren ved hjelp av virkemidler av typen «pro-filmiske» og «the enframed image». Filmfortelleren kunne selvfølgelig ha klippet til et nærbilde av marihuanaplantene («the process of editing») som for å kommunisere: SE HER - BREDO HAR MARIHUANAPLANTER I LEILIGHETEN SIN, men valgte å ikke gjøre dette. En rimelig grunn til dette kan være at hvis filmfortelleren hadde gjort det, så hadde han/hun stått i fare for å gjøre dette poeng overtydelig. Dette kunne igjen ha ført til at den subtile kommunikasjonen filmfortelleren her har presentert ville ha virket mot sin hensikt.

Tilbake til et retorisk hvileskjær 2: The plot thickens

Etter at Sissel har rettet på håret sitt fortsetter hun å lytte til Bredos polemiske fremstilling av filmundervisningens rolle. Bredo, som ikke synes å ha «fått med seg» at lydmannen stjal litt pils av Sissel, stopper med et å diskutere film med Sissel. Han åpner vinduet i leiligheten sin og det klippes til en kamerainnstilling utenfra leiligheten til Bredo. I det som skal virke som en samtidig hendelse ser og hører vi at Bredo roper ut sin misnøye med norsklærere. Dette tilsynelatende plutselige utbruddet bryter med den lukkede følelsen tilskueren sitter igjen med sett i relasjon til den tidligere etableringen av handlingselementene som har pågått i leiligheten til Bredo. Rett etterpå klippes det til en ny kamerainnstilling som presenterer travle bymennesker som snur seg idet Bredos klage over norsklærerens tilstand høres på lydsiden. Her er til og med stemmen og ekkot fra bakgårdsrommet i bygården til Bredo lagt til på lydsiden, over kamerainnstillingen av bymenneskene, som for å understreke at Bredos stemme bærer over hele byen. Noen av de folkene som er avbildet snur seg i alle fall, som om de reagerer på det Bredo sier. Eller er dette bare en tolkningsmessig ønsketenkning?

Er det ikke mer hensiktsmessig å tolke dette handlingselementet som en styring fra filmfortellerens side? Det er som om filmfortelleren er enig med Bredo og den frustrasjon Bredo agerer ut i sin samtale med Sissel. Og gjennom slantmessig å fremstille bybildet og ekkostemmen til Bredo, fremstiller filmfortelleren et fortellermessig fantasinivå som ikke passer inn i den realistiske fremstilling av hvordan virkeligheten filtermessig fortøner seg for Bredo og Sissel der de sitter i leiligheten til Bredo og diskuterer filmundervisning. Det er som

om filmfortelleren kommuniserer at det å protestere på noe hjelper. For man blir hørt. Man kan få folk til å stoppe opp på gaten og påvirke dem til å forstå hvilken urettferdig verden det er vi lever i.

Karakteren Bredo opplever ikke bymenneskenes fantasifulle reaksjon på hans utbrudd. Han bare har sitt utbrudd og trekker seg tilbake til leiligheten sin. Men tilskueren opplever fortellerstyringen. Tilskueren blir presentert for en sammenheng og et retorisk forsøk på enten å fremstille et ønskebilde av virkeligheten, slik filmfortelleren forstår den, eller et påvirkningsforsøk fra filmfortelleren der filmfortelleren ønsker å overbevise tilskueren at virkeligheten er slik.

Dette handlingselementet tar tilskueren med på det Umberto Eco kaller en inferensiell tur i fortellingens verden. Definert som å «dvele eller bremse» ned» fortellingens fremadrettede kommunikasjonsintensjon (Eco 1994: 68). Og dette påvirkningspotensialet benytter filmfortelleren seg av flere steder i *Filmens Vidunderlige Verden*. Det er som om det er altfor mange ting filmfortelleren har lyst til å kommunisere til potensielle tilskuere i denne filmen, og at filmfortelleren med dette benytter seg av alle de anledningene som byr seg til å interpellere små retoriske poeng. Lydmannens slurk av pilsflasken tidligere i sekvensen kan være et eksempel på det samme.

Det kan også den etterfølgende slåsskampen mellom Sissel og Bredo som avslutter denne filmundervisningssekvensen tyde på. Her begynner Bredo og Sissel og lekeslåss inne i leiligheten til Bredo. At de gjør dette kan virke umotivert rent fortellermessig. Man kan til og med si at det blir lett for tilskueren å undre over relevans og eventuelt intensjon i denne sammenheng. Men kanskje filmfortelleren her har behov for å presentere at Bredo er en OK kar og *Filmens Vidunderlige Verden* er en «grei» film om «ekte» mennesker. Mennesker som kan ta seg tid til å hygge seg. Dette underbygges med lett og ledig musikk, og voice-over fortellerens (Bredo/jeg) reintroduksjon:

Voice-over: Lærere utvikler ofte en sånn barnslighet har jeg lagt merke til. Et behov for avreagering antakelig. Fordi du egentlig føler deg så uendelig tåpelig. Når jobben din er å få folk interessert i noe de ikke er interessert i.

Men har disse siste innholdselementene noe med filmens sentrale tema å gjøre?

Tilbake til hovedhandlingen - Jon lærer om filmmusikk

Spillefilmen *Filmens Vidunderlige Verden* synes nå å gå over fra en introduksjonsfase til å ta fatt på hovedbolken av det som skal kommuniseres og presenteres. Lekeslåssingen fremstår altså som en hyggelig liten pause i fortellingens fremdrift. Deretter klippes det til:

| Bildesiden | Lydsiden |
|---|--|
| TO SKUDD lydmannen og Jon. Bredo kommer inn. Bredo forandrer stemningen. Han kler om seg, mens kameraet ZOOMER inn. Bredo kommer ut fra bak et forheng, som en skurk i en «farlig film | Bredo: ...taper seg med kvadratet av avstanden fra lydkilden. Det betyr da at for å få bra lyd kvalitet så er det om å gjøre å få så nær som mulig til lydkilden. Men samtidig så må jo s...mikrofonen også være usynlig hvis en skal få noe sånn illusjon av virkelighet. |
| HNÆ Jon klapper | Bredo: Nå er jeg bare en eller annen fyr, i et eller annet rom, et eller annet sted. |
| TO SKUDD Bredo og Lydmannen (dras ut av det «fiktive» rom) | MUSIKK |
| HNÆ Bredo - oppgitt | Bredo: Er det noen her? |
| HNÆ Jon - smiler | KNUSELYD |
| | Bredo: Nei, nei. Ikke skyt. Ikke skyt. |
| | Jon: Jævli bra spill. |

Her fortsetter Bredo å undervise Jon. Eller i alle fall overbevise Jon om at et høynet kunnskapsnivå forbundet med det å lage film er noe verdifullt.

For å illustrere films påvirkningskraft går Bredo bak et forheng. Like etter kommer han frem igjen. Men denne gang med en rød lue på hodet og med store solbriller. Dessuten smyer Bredo seg frem, litt sammenkrøpet. Han forsøker med dette å lære bort til Jon hvordan stemningsmusikk kan virke suggererende på tilskueren. Alt blir «skummelt». Men den musikken som tilskuerne med et hører på lydsiden, hvor stammer den fra? Innenfor filmens handlingsplan synes det ikke som om det er noen som skrur på en båndopptaker eller noe lignende. Bredo kommuniserer heller ikke til noen utenfor bildekanten at de skal sette på musikk. Musikken bare plutselig er der. Tilsynelatende også innenfor det fiksjonelle handlingsplan.

Her kan det bare være snakk om at det er filmfortelleren som har «satt på» musikken. Verken Bredo, Lydmannen eller Jon synes at det er noe merkelig i at filmfortelleren «setter på» denne musikken. Selv om de tre fiktive figurene innenfor det filmiske univers ikke kan ha noen formening om at filmfortelleren eksisterer - i alle fall ikke slik narratologien beskriver forskjellen mellom de diegetiske og det ekstradiegetiske nivå.

Det filmfortelleren gjør er å bryte disse fortellermessige konvensjonene for å kommunisere hvordan filmmusikk potensielt kan påvirke et publikum. Igjen gjør filmfortelleren dette ved å benytte seg av metalepsis virkemidler. Men denne gang uten å synliggjøre dette faktum i nevneverdig grad. Filmfortelleren forutsetter at tilskueren forstår

hvordan de forskjellige narratologiske nivåene kan oppheves uten at dette nødvendigvis forstyrrer filmens videre fremdrift. Det retoriske poeng filmfortelleren har, ved å demonstrere hvordan filmmusikk kan påvirke tolkningen av en filmet sekvens, blir presentert på en effektiv og hensiktsmessig måte. I det virkelige liv blir det helt absurd å godta at musikk plutselig kan høres idet et av menneskene som er tilstede i en forsamling har behov for musikk som en del av sitt påvirkningsforsøk. Slik er bare ikke virkeligheten.

I tillegg demonstrerer filmfortelleren med denne opptreden at selv om den fiktive karakteren som Bredo fremstiller (smygeren) ikke kan ha noe forhold til de ekstradiegetiske fortellernivå, så kan personen (skuespilleren) som fremstiller denne karakteren ha et forhold til det samme. Altså, på et virkelighetsplan er det helt uproblematisk at den historiske personen Bredo Greve, som fremstiller karakteren Bredo i *Filmens Vidunderlige Verden*, vet at musikken til denne sekvensen skal legges på i etterarbeidet (i «the process of editing»). Men den fiktive karakteren, som den historiske personen Bredo Greve fremstiller, kan ikke vite det. Likeledes kan ikke den fiktive karakteren Bredo fremstiller i denne sekvensen (smygeren) vite at det å komme frem fra bak forhenget er helt ufarlig (i virkeligheten). Karakteren Bredo derimot kan slutte å opptre som den fiktive smygeren når han vil. Og det gjør han idet Jon ironiserer over Bredos opptreden.

Tilbake til hovedhandlingen - Bredo vil vekke Jons interesse for film

At tilskueren nå får demonstrert hvor vanskelig det er å lære bort film, filmspråk og filmproduksjon er hevet over enhver tvil:

Voice-over: Da var jeg ganske lei av den fleipinga hans. Men jeg visste jo at vi måtte ha med oss Jon for å få med faren hans på langfilmplanene våre.

Kamerainnstillingen som presenteres for tilskueren i forbindelse med denne voice-overen korresponderer med noe tilskueren har sett tidligere i filmen. Det dreier seg her om et bilde av Grønlands torg slik det så ut på syttitallet. Med gamle trikker, åpen plass og Norol stasjonen tydelig plassert i venstre bildekant. Forrige gang tilskueren ble presentert for denne kamerainnstillingen ble den presentert som Bredos POV. I den sammenheng det nå blir presentert forankres det imidlertid ikke innenfor filmens univers at dette er Bredos POV. Allikevel, spesielt på grunn av at voice-overen kan høres på lydsiden åpnes det for muligheten av at dette er Bredos POV. Det var det tross alt forrige gang.

At Jon, i forbindelse med det som sies i voice-overen, bare har blitt et middel for Bredo, og at Bredo kommuniserer sin egentlige grunn for å få Jon interessert i filmmediet kommer som en overraskelse. Her innrømmer voice-over fortelleren (Bredo/jeg) den egentlige grunn til at han vil ha med Jon «på laget». Filmfortelleren derimot, kan fremdeles ha sine hensikter i behold. Hans/hennes rolle er fremdeles å formidle en film om en filmregissør som lærer opp en «svenn» i produksjonsfasen av en instruksjonsfilm. Dette gjør han/hun ved å presentere dette:

| Bildesiden | Lydsiden |
|--|---|
| TOT GRØNLANDS TORG | Jon: Er det treet du ser på? |
| TO SKUDD Bredo og Jon (bakfra) står ved et vindu og prater | Bredo: Hei, tidlig du er ute i dag a? |
| BREDO OG JONS POV: TILT/PAN over Grønlands torg/bakgården til Bredo | Jon: Jeg hadde ikke noe annet å gjøre, så... |
| TO SKUDD Bredo og Jon | Bredo: Mmm. Nei, treet. Jo det er vel det også. Men jeg står vel nærmest og ser på verden. Men som vi innbiller oss at er menneskenes. Se på de bilene der borte for eksempel, bannn(???) på at de sjåførene der de innbiller seg at det er de som bestemmer fordi de sitter ved rattet. Allikevel... |
| BREDO OG JONS POV: TOT Grønlands torg | Jon: Hvorfor har du kutta alle greinene på treet? |
| NÆRMERE TO SKUDD Bredo og Jon | Bredo: Fordi trærne produserer all den lufta som vi trenger for å leve, men det betaler vi ikke noe for. Overfor moderne mennesker så er det sann at bare det som koster mye penger er lissom verdt å ha respekt for. |
| OVER SKULDER av Jon (Det nærmere to skuddet av Bredo og Jon kan nå tolkes som OVER SKULDER av Bredo) | Jon: Mener du at vi ikke skal ha respekt for penger? |
| OS Jon | Bredo: Jeg kunne ha lyst til å vise deg en film jeg har laget engang, jeg. Tror det blir kanskje blir lettere enn å...å liksom bare forklare med ord. Kunne du ha lyst til det? |
| OS Bredo | Jon: Jeg vet ikke jeg. Åssen film er det? |
| OS Jon | Bredo: Tror du du greier den derre der da. Den er ganske tung? |
| HTOT Bredo setter opp blendingsgardiner foran vinduet (for at det skal bli mørkt i rommet; forberedelse til filmfremvisning) | BIIP |
| HNÆ Jon setter opp en tilsvarende blendingsgardiner på et annet vindu. Bredo kommer bort for å assistere Produsentens sønn | Bredo: Okei. |
| NÆ Filmfremviser som startes av Bredo | |
| HTOT Bredo kommer inn i et rom og slukker lyset | |

Etter bildet av Grønlands torg klippes det til en kamerainnstilling som bekrefter at bildet av Grønlands torg var Bredos POV. Her dreier det seg om et to skudd av Bredo og Jon. Deretter klippes det til en ny kamerainnstilling av Grønlands torg. Men nå kan denne kamerainnstilling, som igjen kan tolkes som et POV bilde, tolkes som både Bredo og Jons POV. I en overført betydning, i et påvirkningsforsøk som kan sies å ha sitt utspring i slantnivået, kan det med dette hevdes at filmfortelleren innlemmer Jon i det som tidligere bare var forbeholdt Bredo. Nemlig filmfortellerens vilje til å «dele ut» perseptuelle synsvinkler til karakterer innenfor filmens univers. Ingen av karakterene innenfor det filmiske univers kan ha noen formening om at dette skjer. Allikevel fungerer filternivået som en understøttelse av denne forståelsen ved at Bredo søker å agere på en vennligsinnet måte ovenfor Jon. Dermed vil jeg hevde at filmfortelleren

allerede har kommunisert at han/hun (i alle fall på nåværende tidspunkt) på et plan er enig i Bredos meninger. Som en del av den filmatiske filterbruken blir det også for filmfortelleren legitimt å kommunisere hva disse meningene går ut på, det være seg Bredos holdninger til alt fra filmpolitikk til Bredos frustrasjon med å få Jon interessert i det filmteamet holder på med.

Her er det altså snakk om muligheten for å undersøke en retorisk påvirkning hvor det eksisterer et visst sammenfall mellom det perseptuelle POV og POV-bruken i overført betydning (inklusive det filtermessige). I og med at Bredos meninger er legitime så er det legitimt å la Bredos perseptuelle ståsted prege filmen. I tillegg holder Jon på å forandre mening (til noe som er nærmere det Bredo «står for»). Derfor øker filmfortellerens vilje til også å innlemme Jons perseptuelle POV i filmen. Det er som om Bredo og Jon her, for første gang, deler perseptuell synsvinkel. De «ser» det samme, samtidig. Dermed økes sjansene for at de også kan nærme seg meningsmessig. Ved hjelp av filmatiske virkemidler kan det hevdes at filmfortelleren forteller oss som tilskuere at Jon er på vei til å forandre mening. Han er på vei til å mene det samme som Bredo. Han blir av filmfortelleren betraktet som mer troverdig, viktigere og noe som det er verdt å konsentrere seg om.

Idet denne sekvensen starter har i hvert fall en ny dag gått innenfor filmens fiktive univers. Men produksjonen av instruksjonsfilmen Bredo muligens holder på med å lage virker pussig nok like fraværende fra *Filmens Vidunderlige Verden*. Bredo har imidlertid pågangsmot nok til å fortsette sin undervisning av Jon. Han virker ikke som om han er sliten eller opptatt. Han fortsetter å undervise Jon uten at produksjonen og produksjonsstaben av instruksjonsfilmen synes å komme i veien for dette. Ei heller planleggingen og forberedelsen.

Etter å ha småpratet litt med Jon om verden, naturen, menneskene og verdien av penger synes Bredo å komme på noe. Han sier: «Jeg kunne ha lyst til å vise deg en film jeg har laget engang, jeg».

FILM I FILMEN - *Vi er alle Broilere*

Bredo mørklegger leiligheten sin, og starter en filmfremviser. Dermed starter en film. Her dreier det seg om bruddstykker fra en kortfilm den historiske personen Bredo Greve lagde i 1972. Filmen heter *Vi er alle Broilere*, og den beskriver likhetstrekk mellom mennesker og burhøns. Denne «private» kinoforestilling Jon blir deltager i er fortellermessig sett interessant på flere måter. En av grunnene til dette er at tilskueren ikke opplever en visuell perseptuell presentasjon av det Jon ser og hører. Tilskueren får se og høre *Vi er alle Broilere* direkte. Et

kamera er ikke satt opp i leiligheten til Bredo og avfilmer det som blir presentert for Jon på et lerretet. Tilskueren får oppleve eksakt det samme som det Jon blir presentert for. Ikke som om det skulle kunne være Jons (eller Bredos) POV.

Her demonstrerer filmfortelleren sitt potensiale som en illustratør av et komplisert subjektivitetsproblem. Dette fordi tilskueren er vant med å oppleve fiksjonselementer inne i et fiksjonelt univers formidlet gjennom et kamera. Men i dette tilfellet får tilskueren ikke oppleve det som skjer inne i det fiksjonelle univers. Tilskueren får oppleve filmen akkurat som den fiksjonelle Jon får oppleve den. Formidlet direkte fra filmfortellerens ståsted til tilskueren, klippet inn i filmen uten å ha vært igjennom den «pro-filmiske» fase eller å ha blitt «enframed». Her er det altså snakk om filmet materiale som kun har tilkommet i «the process of editing». (At filmen *Vi er alle Broilere* en gang i fortiden eventuelt har blitt laget av karakteren Bredo - i tillegg til at tilskueren antageligvis vet at den har blitt laget av den historiske personen Bredo Greve - kompliserer selvfølgelig dette.)

Sett i et annet perspektiv kan det til og med hevdes at tilskueren ikke får ta del i den fiksjonaliserte *Vi er alle Broilere* inne i *Filmens Vidunderlige Verden*. Dermed kan det hevdes at tilskueren blir presentert for et eksemplar av den ekte dokumentarfilmen *Vi er alle Broilere*. Og at det er filmfortellerens ønske at tilskueren skal kunne oppfatte denne filmen både som det samme som Jon opplever (en del av en fiksjonalisert dokumentarfilm) og som en ekte dokumentarfilm. Men Jon oppfatter filmen som en ekte dokumentarfilm. Og det er bare hvis tilskueren ikke identifiserer seg med Jon at tilskueren også opplever den som en ekte dokumentarfilm. Hvis tilskueren identifiserer seg med Jon så er filmen bare en fiksjonalisert versjon av en dokumentarfilm, men bare på bildesiden og deler av lydsiden (I *Filmens Vidunderlige Verden*). For på lydsiden får tilskueren i tillegg til lydbilde fra *Vi er alle Broilere* høre en diskusjon mellom en tilskuer (Jon) og en som på minst et plan kan sies å ha laget *Vi er alle Broilere*. Nemlig Bredo.

På denne del av lydsiden i filmen i filmen presenteres tilskueren for to forskjellige voice-over fortellere. Den første av disse voice-over fortellerne fremstår som en autoritativ informatør, den andre har en noe friere rolle. Dette fører til at denne andre voice-over fortelleren kan kommentere innholdselementer i *Vi er alle Broilere* på en litt mer uformell måte, uten at dette hindrer autoritetsgrunnlaget og informasjonsoverføringen til den første voice-over fortelleren. At det er Bredo (i nok en rolle) som fremstår som den første voice-over fortelleren i *Vi er alle Broilere* kompliserer selvfølgelig de potensielle tolkningshorisontene.

Ikke bare i forbindelse med *Vi er alle Broilere* isolert sett, men også siden filmen blir presentert som er et av mange elementer i *Filmens Vidunderlige Verden*.

Filmskaper og tilskuer i dialog

Idet tilskueren blir presentert for *Vi er alle Broilere* kan en dialog mellom Bredo og Jon høres på lydsiden. Her er det snakk om et unikt tilfelle av at en tilskuer (Jon) kan kommentere hvordan han opplever en film. Samtidig som filmskaperen kan kommentere hvilke intensjoner han hadde i forbindelse med forskjellige faser av den samme filmen. Men så enkelt er det ikke. For her dreier det seg jo fremdeles om den fiktive Bredo. Det er han som sitter og argumenterer med Jon. Her er det altså snakk om en form for idealtilskuer (Jon) som filmfortelleren presenterer. En tilskuer som er en konstruksjon innenfor det filmiske univers.

For å parafrasere Ronald Barthes så bringer filmfortelleren her forfatteren fra dødens rike tilbake til livet. For det er kun hvis tilskueren betrakter utenomtekstlige faktorer (noe de fleste strukturalister har søkt å unngå - i alle fall siden publiseringen av Wayne Booths hovedverk *The Rhetoric of Fiction* i 1961) at presentasjonen av *Vi er alle Broilere* kan tolkes i sin rette sammenheng. I en fiksjonell sammenheng søker nemlig Bredo å aktivisere disse (for strukturalistene foreldede) tolkningshorisontene. Bredo, som påstått filmskaper, er tilstede mens *Vi er alle Broilere* blir presentert for Jon. Bredo er ikke fraværende, som er et av kronargumentene strukturalistene bruker for å unngå den historiske forfatter som en meningsfylt teoretisk konstruksjon. Men andre tolkningsperspektiv aktiveres også for tilskueren av *Filmens Vidunderlige Verden*, som for eksempel aktiviseringen av muligheten til å sammenligne flere verk av en og samme filmskaper. Dette kan blant annet føre til at tilskueren kan relatere *Filmens Vidunderlige Verden* til *Vi er alle Broilere*. Samt at den sammenhengen *Vi er alle Broilere* ble presentert i før den ble en del av *Filmens Vidunderlige Verden* kan bli meningsbærende.

Men er den voice-over fortelleren som kan tolkes som en fiksjonalisert voice-over forteller i den potensielt fiktive *Vi er alle Broilere* identisk med den fiksjonaliserte Bredo i *Filmens Vidunderlige Verden*? Her vil jeg driste meg til å svare ja. Grunnen til dette er at Bredo, slik han fremstår i *Filmens Vidunderlige Verden* hevder at han selv har laget *Vi er alle Broilere*. Dette er en rimelig tolkning fordi tilskueren kan høre Bredos stemme som kommentator. Dermed vil jeg gå ut fra at han selv vet at han var voice-over forteller på denne filmen. Hvis han ikke var det så hadde han reagert på hvorfor hans egen stemme hørtes i den

fiksjonelle versjonen av *Vi er alle Broilere*. Men det gjør han ikke. Han bare understøtter sin egen film og begrunner hvorfor han brukte stills i *Vi er alle Broilere*. For å få frem kommentaren bedre sier han: «Jo billigere film du kan lage, jo friere kan du velge hva du vil uttrykke».

Ser vi bort fra disse problemstillingene fremstår allikevel dette ekstra elementet av kommentarer (dialogen på lydsiden mellom Bredo og Jon), på et eller annet nivå som et eksempel på i alle fall en form for intensjonsforklaring på den ene siden, og en form for tilskuertolkning på den andre (det være seg fiktiv eller virkelig, det være seg innøvd eller spontant). Det interessante her er imidlertid ikke at filmfortelleren klarer å demonstrere at han/hun i en konkret form kan komplisere forskjellige teoretikernes forsøk på å kategorisere subjektfunksjoner. Det faktumet er det nok av eksempler på i *Filmens Vidunderlige Verden*.

Det som er interessant er at Jon, i en filtersammenheng, i sitt møte med et filmverk, nemlig *Vi er alle Broilere*, forandrer sin holdning til Bredo. Og at han forandrer sin holdning til film. Jon begynner denne transformasjonen med å kommentere filmens sidestilling av burhøns og blokkbeboere. Han sier: «Den var god». Deretter begynner han å spørre Bredo om tekniske spørsmål forbundet med filmproduksjon: «Hvorfor bruker du stills hele veien?» Dette spørsmålet indikerer at Jon har et artikulert forhold til selve produksjonsfasen av *Vi er alle Broilere*. Han demonstrerer at han ikke betrakter «film som illusjon». Han blir en representant for de tilskuerne som har et forhold til intensjoner i forbindelse med sitt møte med konkrete filmer.

Den skeptiske holdningen og ironiseringen over hva Bredo har holdt på med synes å forsvinne. Jon begynner å akseptere at film kan virke interessant. Sitt mest konkrete uttrykk får dette gjennom Jons replikk: «Skrup opp lyden igjen da». Han vil ikke lenger høre på hva Bredo har å si. Han vil følge med på hva som skjer. Den pedagogiske oppgaven Bredo tok på seg tidligere i filmen synes å begynne å bære frukter.

Etter at Jon er «hooked» begynner Bredo igjen å snakke om teknikk: «Det partiet utover her er bra synes jeg. Det er sånn klassisk dokumentarstil». I tillegg til å belære Jon klarer Bredo også å utdype og kommunisere mer om *Vi er alle Broilere* enn det den historiske personen Bredo Greve som i sin tid lagde filmen hadde mulighet til. Den historiske personen Bredo Greve kunne bare presentere filmen han hadde laget for et publikum. Men Bredo i *Filmens Vidunderlige Verden* kan i tillegg «guide» tilskueren av *Filmens Vidunderlige Verden* (og Jon) mot bestemte tolkningshorisonter. Artikulasjoner som fremstår som misforståelser kan

oppdages, oppklares og korrigeres, og konkrete detaljer, så og si fanget i fortidens presentasjon, kan oppdateres. I noe som må fortegne seg som en ideell situasjon for en filmskaper som føler at han/hun ikke helt har klart å kommunisere budskapet sitt.

Produsenten presenteres for *Vi er alle Broilere*

Etter suksessen med å la Jon få oppleve *Vi er alle Broilere* forsøker Bredo å «gjenta» det han gjorde med Jon. Han lar Produsenten se og høre det samme materialet. Men Produsenten er ikke like begeistret. Mens han sitter og studerer materialet kommenterer han det han blir presentert for. På samme måte som i eksempelet med Bredo og Jon over, så «møter» de detaljer fra *Vi er alle Broilere*:

Produsenten: Si meg, hvorfor viser du meg dette egentlig?

Bredo: Nei det er...

Bredo: ...det er noe av det stoffet som jeg kunne tenke meg å bruke altså.

Produsenten: For sosiologer kunne det kanskje være en viss interesse. Men hva skulle det ha å gjøre i en film om film?

Bredo: Det er som...som eksempler på forskjellige teknikker en kan og sånn altså.

Produsenten: Naaa...

Produsenten: ...vel og bra med samfunnskritikk...

Sissel: Skal vi skru av? Stoppe filmen.

Produsenten: Neeiida. Det er jo interessant å se det i og for seg. Jeg er vel også enig i mye av det, men... trodde du virkelig at du kunne bruke dette stoffet.

Bredo: Ehhm. Jeg vil bruke dette stoffet.

Produsenten: Det er jøkke plass til det. Vi skal jo tross alt bare lage en liten kortfilm.

Bredo: Du, ehh...et øyeblikk bare, nå ern snart ferdig.

Etter at filmen er ferdig skurr Bredo på lyset. Deretter begynner han å argumentere for hvorfor Produsenten burde finansiere en langfilm i stedet for en kortfilm:

Bredo: Nei, jeg vet det, at det var meningen å bare lage en kortfilm, men...hvorfor ikke utvide det til en langfilm. Kortfilmer...blir det av de? Det ække no vits i å lage kortfilm. Jeg er sikker på at det stoffet her, det skal jeg få til å holde til en langfilm.

Produsenten: Jaaa. Det er greit nok det, men...jeg er ikke så sikker. Og det viktigste, budsjettet holder ikke.

Sissel: Men hvis vi greier det på samme budsjett da?

Produsenten: Haha, kunne dere klare det så. Men, du forstår jo selv at noe mere penger kan det ikke bli tale om. Og med Jon, det går bare bra med han forstår jeg? (Bredo nikker) Godt.

MUSIKK

Sissel: Vi skulle ha vist han noe annet.

Bredo: Kan vi holde budsjettet?

Sissel: Vi må få overtalt han.

Filmfortelleren kommuniserer her at Bredo ønsker å lage en langfilm. Han/hun gjør dette - i en dramatisert form - ved å presentere en sekvens hvor Produsenten blir presentert for noe av det samme materialet som Bredo ønsker å ha med i filmen. Så vidt tilskueren vet blir Produsenten ikke presentert for noe nytt materiale. Ikke noe av det produksjonsstaben holder på med å lage synes og være en del av den presentasjonen Produsenten blir utsatt for.

Ved siden av de tolkningsmessige problematikker jeg diskuterte i sammenheng med Jon og Bredos «samtidige» opplevelse av *Vi er alle Broilere* er det ikke mye å skrive om denne sekvensen. Formen er stort sett en funksjon av innholdet. En filmforteller bruker et sett av konvensjonaliserte virkemidler til å sette opp en situasjon - i et fiktivt univers - hvor to interesser står mot hverandre. Bredo ønsker å lage en langfilm. Produsenten hevder at den langfilmen Bredo har lyst til å lage kommer til å bli for kostbar. Og tilskueren kan lure på hvordan det kommer til å gå. Får Bredo laget langfilmen sin? Et svar på dette får tilskueren ikke i denne omgang. Isteden blir det klippet til en ny dusjsekvens.

Hvorfor disse dusjscenene blir klippet inn i hendelsesforløpet gis det ikke så klare indikasjoner på her heller. I denne forbindelse skal jeg nøye meg med å skrive at jeg vil komme tilbake til disse dusjscenen senere i analysen. Men i og med at resten av det presenterte virker veloverveid, så bør det ikke komme som noen overraskelse at tilskuere naturlig nok stiller seg selv spørsmål som «Hvorfor er disse dusjscenene en del av *Filmens Vidunderlige Verden*?»

Spesialeffekt sekvensen

Etter dusjsekvensen klippes det for første gang i filmen til noe som helt klart kan tolkes som en dokumentarisk sekvens. Mannen som i denne sekvensen blir intervjuet av Sissel og Bredo synes å være en ekspert i å lage spesialeffekter. Bredo, Sissel og Spesialeffektmannen snakker om farvestoff som brukes i stedet for blod, bruk av sminke, skyting, kulehull, sprengladninger, kniver og blodsprut.

Mot slutten av sekvensen holder Bredo og Sissel en kniv frem mot kamera. Dermed fremstår det som tydelig at både Bredo og Sissel har et rasjonelt forhold til at et kamera er tilstede og fanger opp det som skjer. De oppfører seg som to ekte mennesker som er med i en ekte dokumentarisk fremstilling. Spesialeffektmannen prøver å gi oss som tilskuere en god detaljmessig innføring i filmtriksens verden. Han prøver også, på beste måte å «gjemme» ledningen som går mellom kniven og beholderen med «blod». Dermed demonstrerer han hvordan filmskapere søker å skjule virkemidlene for sitt potensielle publikum. Men har denne søkingen etter å skjule virkemidlenes opprinnelse i et ønske om å presentere et fiktivt univers for publikum hvor formidlingen av en historie er viktigere enn det å fremstille et filmisk univers som består i og ikke vektlegge denne søkingen, og dermed presentere for tilskuerne en film som «blottstiller» disse virkemidlene? Et entydig svar på dette spørsmålet er det vel vanskelig å gi. Selv om tilhengere av de illusjonsbaserte teoriene har søkt å gjøre det.

De rammene som hittil er satt i *Filmens Vidunderlige Verden* indikerer at denne sekvensen fremstår som en del av den dokumentarfilmen Bredo har fått i oppdrag av Produsenten å lage. Dermed dreier det seg her seg om dokumentært fremstilte versjoner av de fiksjonaliserte versjonene av Sissel og Bredo, idet de tar del i opptakene av instruksjonsfilmen. Men det som er interessant i forbindelse med presentasjonen av denne sekvensen er at det ikke er snakk om å presentere en filmatisk formidling hvor tilskueren får ta del i produksjonen av filmen. Denne sekvensen fremstår som det ferdige produktet som filmstaben har laget. Ikke som noe som lages. Tilskueren får ta del i fruktene av produksjonsstabens arbeid, han/hun får ikke ta del i selve arbeidet.

Idet spseialeffektmannen «skjærer» i armen til Bredo og «blodet» pipler frem høres stemningsskapende musikken på lydsiden. Dette er samme type musikk - med samme form for uklar opprinnelse - som ble spilt i sekvensen hvor Bredo gikk bak en vegg for så og komme frem igjen som en smygende mann med en rød lue og solbriller. I den sekvensen illustrerte Bredo for Jon hvordan musikk påvirker den mulige tolkningen av det presenterte. Her underbygges denne illustrasjon. Musikkens tilstedeværelse understreker at denne sekvensen ikke er en isolert presentert sekvens. Den er en del av en sammenheng. Og det er filmfortelleren som muliggjør denne tolkningsrelasjon. Isolerte presenterte detaljelementer fra tidligere blir delvis repetert, delvis utdypet og delvis relaterbare i nye sammenhenger. Filmfortelleren demonstrerer at kompleksiteten i den mulige tolkningen av filmen øker etter hvert som flere og flere detaljer presenteres.

Denne sekvensen er altså noe av det første presenterte materialet som direkte kan relateres til den undervisningsfilm Bredo har fått i oppdrag å lage av Produsenten. I den forbindelse er det interessant å legge merke til at Jon ikke er tilstede. Hvorfor så er tilfellet sies det ingenting om. Men det virker litt rart at Jon, som har fått i oppdrag av faren sin å være med på filminnspilling, ikke blir presentert som tilstedeværende den eneste gangen filmteamet faktisk holder på med å lage noe. En mulig grunn til dette kan selvfølgelig være at Jon står «off-screen». Noe som underbygger mine tidligere påstander om at det fra Produsentens side ikke var meningen at Jon skulle være en aktør i produksjonen av instruksjonsfilmen, men bare en observatør som skulle lære noe om det å lage film.

Tilbake til hovedhandlingen - fra slåsskamp til eksponeringskurs

I forbindelse med den neste sekvensen kommer Jon inn i leiligheten til Bredo. Han oppdager at Bredo og Sissel slåss. Men så stemmer ikke det allikevel. Igjen bare lekeslåss de. Den lekeslåsskampen tilskueren ble presentert for tidligere i filmen settes nå i en bredere tematisk sammenheng. Den første slåsskampen virker ikke lenger kun som en inferensiell tur i fortellingens verden, for å bruke Ecos begrep. Den ga bare inntrykk av å gjøre det. Nå presenteres tilskueren for en «lissom» slåsskamp som øves inn. Fordi:

Sissel: Vi skal avsløre filmsensuren, forstår du. Den er jo helt sprø.

Jon: Jammen...

Sissel: Skal vise hvor dumt det er å tillate vold, men ikke kjærlighet. Er du ikke enig a?

Jon: Joo.

Etter dette fortsetter Bredo og undervise Jon. Men nå er Jon «en helt annen»:

Voice-over: Etter det var Jon helt annerledes mot meg. Mye mer positiv. Mot de andre også forresten. Jeg begynte å få tro på filmen igjen. Kunne vi få Jon til å være med på å overtale faren sin?

Etter å ha fortalt Jon hvordan forskjellige kamerastativ fungerer, og hvordan kamerafolk burde holde kameraer for best å sikre «stødige håndholdtbilder», så begynner Bredo å undervise Jon i hvordan filmemulsjon eksponeres. Dette gjør Bredo ved å undersøke forskjellene mellom «proffe» kameraer hvor eksponeringen skjer manuelt, og «amatør» kameraer hvor eksponeringen skjer automatisk:

| Bildesiden | Lydsiden |
|---|--|
| TO SKUDD Bredo og Jon sitter ved et bord, Sissel kommer inn og setter seg på kortenden. Jon ser på Sissel gjennom okularet på 8mm kameraet, deretter legger han kameraet ned, Sissel går ut kamera høre | Bredo: Hva er det du har eksponert etter på det bildet der a? Jon: Eksponere? Bredo: Ja, hva ville du satt blenderen på, på det bildet? Jon: Nei, jeg... Det er automatisk dette kameraet. Bare å trykke på knappen her. Bredo: Men da får du bare det som kameraet vil ha. Du får jøkke det som du vil ha sjøl. Det ække så lett skjønner du. Sissel kan`ke du gå bort også begynne...gå s...akkurat samme ruta tilbake lissom. Bare starte der borte igjen. Sissel: Okey. Bredo: La oss nå si at du tok det bildet med automatisk lysmåling. |
| HNÆ Sissel som går, etter Bredos anvisninger, PAN venstre med henne, eksponeringsjusteringer etterhvert | MUSIKK Bredo: Da ville det først se omtrent slik ut. Begynn å gå Sissel. Stopp der. Nå ville automatikken merke at det kom mye mer lys inn i bildet, dermed ville den begynne å justere med blenderen. Men det ville ta litt tid. Ta et par skritt til Sissel. Omtrent her ville hun bare bli en mørk silhuett mot den lyse bakgrunnen. Men så - gå et par skritt videre Sissel - nå er bakgrunnen plutselig mørk. Da vil automatikken begynne å justere seg igjen. Men fordi det tar litt tid ville denne delen av bildet være så mørk at hun ikke ble synlig. Men så derimot, når hun kom frem foran vinduet igjen - gå litt videre Sissel - her ville automatikken endelig ha fått innstilt seg på den mørke veggen, like før hun skal ut i sollyset igjen. Gå videre Sissel. Skjønner du? |
| TRE SKUDD, Sissel setter seg sammen med Bredo og Jon, eksponeringen justeres | Jon: Jo a. |

Igjen utviskes det konvensjonaliserte forholdet mellom det diegetiske og det ekstradiegetiske nivået i denne filmen. Bredo demonstrerer nemlig for Jon hvordan et amatørkamera fungerer. Dette gjør han på en slik måte at tilskueren samtidig blir presentert for en simulering av det Bredo demonstrerer. På bildesiden opplever tilskueren Sissel som går forbi et vindu. Men i motsetning til det Jon opplever får tilskueren se at filmemulsjonen forandrer karakter. Dette har en effekt på filmemulsjonen som klart demonstrerer hvordan filmemulsjon reagerer på forskjellige lysnivå. Dette kan umulig Jon oppleve. Fordi filmen har jo ikke vært fremkalt enda, sett i forhold til Jons tilstedeværelse, i det fiktive univers. Det Jon opplever er det Bredo forteller han om filmemulsjon og eksponering. Det tilskueren opplever er en illustrasjon av det Bredo forklarer. Her påvirker altså filmfortelleren tilskuerens tolkning av det fortalte ved å legge inn et ekstra retorisk virkemiddel. Et virkemiddel som ikke har tilknytning til det presenterte filmiske univers (på filternivået). Dermed blir det rimelig å undre på hvorfor filmfortelleren lar Bredo undervise Jon i noe Jon vanskelig kan ha like mye utbytte av som det tilskuerne eventuelt kan ha.

Kamerainnstillingen av Sissel som går forbi vinduene gir dessuten først inntrykk av å være et POV. Det er som om Jon sitter og ser gjennom okularet på det amatørkameraet han holder i hånden. Men når det kontinuitetsklippes til et treskudd, så ligger kameraet på bordet.

Spørsmålet blir dermed: Er dette formidlet gjennom det kameraet som filmer *Filmens Vidunderlige Verden*? Og hvis så, hvordan kan i så fall Bredo, på lydsiden, ha et kommunikativt forhold til det hele. Disse fortellermessige «raritetene» inviterer til en tolkning hvor det Bredo sier fremstår som noe som ligger i grenseland mellom noe som blir presentert av voice-over fortelleren (Bredo/jeg) og filmkarakteren Bredo. Dette gjøres på en måte som tilsier at han verken kan være det ene eller det andre, uten å ta i betraktning metaleptiske tolkningshorisonter.

HØNEFOSS-STOFFET

Etter å ha fortalt Jon litt om hvilke problemer filmskapere har med å få satt opp de filmene de har laget på de norske kommunale kinoene klippes det igjen til en av disse «rare» dusjscenene. Etter dette tar Bredo med seg Jon inn i et klipperom. Her sitter Sissel og klipper sammen noe ferdig innspilt og ferdig fremkalt materiale. Jon (og tilskueren) får en liten innføring i hvordan filmklipping gjøres. Deretter setter Bredo på noe han kaller Hønefoss-stoffet. Han sier til Jon:

Bredo: Her er vi på Hønefoss. Han kinosjefen der han hadde nemlig latt seg intervju i avisene, og sagt at han ikke ville sette opp filmen, fordi den angrep kristendommen og den private eiendomsretten. Det har han egentlig ikke rett til skjønner du. Det er ikke meningen kinosjefene skal sensurere de filmene vi lager. Så vi bestemte oss for å lage en demonstrasjon utenfor kinoen der oppe.

Det Bredo og filmfortelleren her gjør er å la både Jon og tilskueren få oppleve ting som har skjedd med Bredo tidligere i hans liv. Den fortellermessige føring er umiddelbar. Her fremstår Bredos erindring som dokumentert, billedlagt og lydlagt. Som i eksempelet over med *Vi er alle Broilere*, får tilskueren her oppleve det samme som Jon (og Bredo). Vi opplever lyden og bildestrømmen direkte.

I følge Braaten formidles flashback i vanlige filmatiske fortellinger som konseptuelt subjektive kamerainnstillinger. Tilskuere er vant med å oppleve slike flashback. Det som gjør dette eksempelet unikt er at det gir tilskueren mulighet til å få demonstrert hvor komplekse slike karakterflashback egentlig er. Fordi i ethvert vanlig flashback postulerer det fortellende nærvær, at filmkarakterene det er meningen formidler dette flashbacket kan benytte seg av hele spekteret av filmatiske virkemidler. Altså gjennom å bruke akkurat de samme virkemidler som filmfortelleren selv har til å påvirke fortellingens fremdrift. Når det gjelder presentasjonen av dette Hønefoss-stoffet formidles dette uten at det fremstår som denne typen konseptuelt flashback. Samtidig som det kan hevdes at det som formidles i denne sammenheng er et

tilbakeblikk som ikke trenger å postulere at filmkarakterer «har makt over» alle de virkemidlene filmfortellere vanligvis råder over.

Tilskuerens opplevelse av Hønefoss-stoffet er dessuten vesensforskjellig fra Jons opplevelse. Jon sitter nemlig og opplever bildestrømmen på en liten skjerm på et klippebord i et klipperom. Fremstillingen, slik den skjer her, er nok en variasjon på en unik form for formidling, direkte fra det styrende nivå i fortellingen, uten at dette er noe tilskueren nødvendigvis legger altfor stor vekt på, tolkningsmessig. Det kan hevdes at tilskueren tross alt er mer interessert i å få med seg det fortalte. Allikevel fremstår presentasjonen av Hønefoss-stoffet, forstått i en narratologisk sammenheng, mer komplisert.

I tillegg har tilskueren i forbindelse med dette segmentet av den fiksjonelle filmen mulighet til å la deler av fiksjonen ligge. For selv om filmfortelleren i *Filmens Vidunderlige Verden* påstår at Bredo tok med seg kamera, lydopptaker og en hel filmstab til Hønefoss og protesterte imot den manglende oppsetningen av *Heksene fra den Forstenede Skog*, så har dette en parallell i det virkelige liv.

I virkeligheten tok den historiske personen Bredo Greve med seg kamera, lydopptaker og en hel filmstab til Hønefoss. Det filmede materialet tilskueren sitter og opplever er altså, i tillegg til å være en del av fiksjonsfilmen *Filmens Vidunderlige Verden*, også dokumentarstoff. Her kan tilskueren velge å både tolke det fortalte som en retorisk kommunikasjon fra den historiske personen Bredo Greve (som da altså er en like problematisk narratologisk instans som tilfellet er i forholdet mellom *Filmens Vidunderlige Verden* og den historiske personen Bredo Greve). Samtidig som tilskueren kan tolke Hønefoss-stoffet som noe den fiksjonelle Bredo ønsker å la filmkarakteren Jon få oppleve.

Dermed kan det hevdes at filmfortelleren presenterer et handlingselement hvor Jon sitter og opplever den historiske personen Bredo Greve som agerer i en dokumentarisk sammenheng. På den annen side kan det være slik at denne Bredo Greve fremstår som en variant av den fiksjonelle Bredo. De har jo begge to laget en film som heter *Heksene fra den Forstenede Skog*, en film som blir visuelt og auditivt presentert som en del av Hønefoss-stoffet. Selv om dette blir vanskelig rent språklig så dreier det deg her altså om en film inne i filmen inne i filmen. En film som, i likhet med *Vi er alle Broilere* og selve Hønefoss-stoffet, blir presentert for tilskueren direkte.

På en subtil måte blir et annet filmisk problemkompleks presentert for oss i en liten del av Hønefoss-stoffet. Idet noen produksjonsmedarbeidere skal til å rulle et stort lerret ned fra et tak presenteres dette:

Jon: Hva er det der for noe a?

Bredo: Det er lerretet. Vi hadde med oss et digert lerret - elleve-ganger-åtte-meter - som Sissel hadde sydd. Nå har de montert det og rullet det opp under plast, for å hindre at det trekker vann. Og så skal det plasseres, slik at det kan rulles ned når filmen skal begynne.

Innenfor det som skjer i Hønefoss-stoffet:

| Bildesiden | Lydsiden |
|--|--|
| TOT tre mennesker bærer et lerret på et tak, KAMERA følger HÅNDHOLDT etter | Bent: Hold det jævli godt asså. Kom igjen, sånn ja. Åhhh. Har du`n? (KNEKKELYDER) Nei, nå brekkærn. Ta`n tilbake, ta`n tilbake. Fort, fort, fort, fort. |
| TOT (jump cut) tre mennesker som fortsatt holder på taket med lerretet, PAN høyre og ZOOM inn (ufokus) mot en filmlampe som står på bakken nedenfor, deretter fokuseres kamera | Mann: Brekkærn? Mann: Ja. Dame: Ja. Mann: Brakk vi`n? Bent: Vi må ta`n tilbake. Vi må ta en smalere vinkel på`n asså. Faen. |
| (ikke relatert kamerainnst. av «tårnet») | Mann: Faen. Bent: Skal vi begynne å... Bent: ...men vi får være to til. |
| HNÆ HÅNDHOLDT Bent, ZOOM ut til å avdekke folkene på taket med lerretet igjen, PAN venstre til også å ta inn lydmannen | Mann: Nei, vi må være flere. Svein: Skal vi hjelpe til da? Bent: Ja, kan dere hjelpe til? Svein: ...slutte å...altså.... Bent: Hva? Svein: Da må vi slutte å filme altså... Bent: ...ja, slu...bare lite grann... Svein: Okei, da slår vi av her da. Eller hur, Sturla? Sturla: Javel, vi slår av. |

Denne lille sekvensen antar jeg at det er meningen at skal fremstå som dokumentarisk, innenfor konteksten av at dette er en dokumentarfilm om Hønefossaksjonen (Her tar jeg ikke med i betraktningen at denne sekvensen i utgangspunktet er fremstilt som en sekvens i fiksjonsfilmen *Filmens Vidunderlige Verden*). Måten innspillingslederen Bent Rognlien, fotografen Svein Krøvel og lydmannen Sturla Einarson⁸⁵ agerer på er interessant på flere plan.

Sekvensen, slik jeg antar at filmfortelleren vil at den skal fremstå, nærmest inviterer til å tolke de presenterte filmarbeiderne som subjekter som ønsker å fremstå som en samlet enhet. De er i Hønefoss for å demonstrere. Aksjonen er politisk, og formålet er i alle fall delvis å øke forståelsen for filmarbeidernes noe vanskeligstilte situasjon i Norge. Måten alt Hønefoss-stoffet er satt sammen på understreker dette. At den fiksjonelle Bredo gjennomgående i *Filmens Vidunderlige Verden* terper på hvor vanskeligstilt de norske filmarbeidernes situasjon er, gjør vel ikke denne tolkningen mindre troverdig.

⁸⁵ Kreditert på ettertekstene.

Men i denne lille sekvensen på taket av kinoen i Hønefoss samler ikke bare filmarbeiderne seg for å protestere mot filmpolitisk urett. Innspillingslederen og de andre forsøker å få satt lerretet på plass. Men de klarer det ikke. De trenger hjelp. De trenger hjelp fra to til. Fra et sted utenfor bilderuten høres: «Skal vi hjelpe til da?» Det er fotografen som ønsker å tre støttende til.

Det som fremstilles her er et dokumentarisk eksempel på kollegialitet blant norske filmarbeidere, tydeligvis et godt nok eksempel til at disse handlingselementene ikke havnet «på klipperommets gulv». Men jeg vil imidlertid hevde at dette tilsynelatende kollegiale uttrykk, dette tilsynelatende ønske om å «dra lasset sammen», bærer mer preg av å være et retorisk virkemiddel som gir inntrykk av at det å gjennomføre den politiske aksjonen er viktigere enn å få dokumentert aksjonen på film. Det underbygger altså viktigheten av aksjonen.

Dette understrekes av at fotografen panorerer kameraet bort mot lydmannen. Han demonstrerer at de faktisk er to stykker «ekstra» der oppe på taket. Noe som er nok til å få satt lerretet på plass. Men hvilke motiver har fotografen med å panorere inn lydmannen i bildet? Hadde det i dette tilfellet vært snakk om en ren dokumentarisk situasjon, så hadde aldri fotografen søkt å fokusere på virkemidlene i den grad han her gjør. (Han er tross alt ansatt for å dokumentere aksjonen.) Det er nesten som om det er viktigere for fotografen å kommunisere: «Her er lydmannen, han kan også hjelpe til». Og det virker som om lydmannen, helt uanfektet «blir med på spillet». Fotografen og lydmannen begynner å diskutere. Som om de er en del av en enhetlig gruppe, og som om filmproduksjon er noe som lages på grunnlag av en diskusjon om hva man skal gjøre og hvordan man skal gjøre det. De blir enige om å hjelpe til med å sette lerretet på plass. Dette fremstilles for oss som tilskuere til tross for at noe slikt neppe ville ha funnet sin vei inn i en vanlig dokumentarfilm. Her derimot, slik det presenteres for tilskueren, fungerer selve det filmede materialet og selve produksjonsprosessen - og måten fotografen og lydmannen slutter å filme på - som forutsetning for å belegge hvor viktig Hønefossaksjonen er. Det å sette lerretet på plass kan som et resultat ikke filmes. Aksjonen blir viktigere enn dokumentasjonen av den. Filmfortelleren demonstrerer altså her at han/hun kan kommunisere noe til tilskuere ved å la være å filme. Noe som er interessant både slantmessig og filtermessig.

I flukt med dette og som en ekstra lydllustrasjon til det som skjer innenfor rammene av Hønefoss-stoffet begynner Bredo og Jon å prate.

Bredo: Tror du faren din vil like dette stoffet bedre?

Jon: Jeg liker det i alle fall.

Bredo: Det gir ganske godt inntrykk av hvordan det er å være med på filmopptak, synes du ikke?

Jon: Jeg synes det, men jeg vet jo ikke hva han vil si.

Bredo: Nei...

Bredo: ...du kunne jo nevne det. Si hva du syns og sånn.

Jon: Joda

På samme måte som de gjorde det i sekvensen over, med *Vi er alle Broilere*, bidrar Bredo og Jon til å øke kompleksiteten i det potensielle tolkningsmangfold. Ikke bare på innholdsplanet, hvor de utdyper det som skjer innenfor rammene av Hønefoss-stoffet, men også på et annet plan, hvor de både problematiserer hvorvidt dette stoffet burde være med innenfor rammene av langfilmplanen og hvorvidt dette stoffet gir «et godt inntrykk av hvordan det er å være på filmopptak».

Tilbake til hovedhandlingen - om omfanget av virkelighetsreferanser

Det som begynte som en film om en filmskaper som holder på å lage en film om filmundervisning, dreier nå mot en film om en filmskaper som søker å kommunisere hvordan den norske filmbransje fungerer. Dette gjelder i første rekke tematikker som Bredos forhold til norsk filmpolitikk, norsk film distribusjon og norsk filmproduksjon. Gjennom å presentere Hønefoss-stoffet gir filmfortelleren tilskueren en kontekst å jobbe videre ut fra. I en samtale mellom Bredo og Jon utdypes dette:

Jon: Jøss så mange avisskriverier det ble om detta.

Bredo: Ja, så ble det rettssak. Ble idømt tusen kroner i bot for å ha vist min egen film.

Jon: Tusen spenn.

Bredo: Tusen spenn. Vent skal vi se - det var Sandefjord det. Mmmm. Enda det er de færreste nordmenn som veit at vi filmfolk ikke har ytringsfrihet her i landet. Skal se jeg har noen bilder fra rettssaken her også.

Jon: Hvem er detta her a?

Bredo: Ja det er noen av vitnene. Det er mest filmfolk. Det her er inni rettssalen, det er...sammen med han advokaten. Der har vi dommeren og domsmennene. Og der har vi han kinosjefen, han kom opp og var tilstede - Nymoen.

Det subjektet som tidligere ble presentert som en fiksjonell Bredo gis etterhvert flere og flere karaktertrekk som er sammenlignbare med den historiske personen Bredo Greve. Og virkelighets- og kulturreferansene blir mer mangfoldige. For her refererer Bredo til flere ting som har skjedd i den historiske personen Bredo Greves liv. Man kan nesten si at filmen filmfortelleren presenterer til en viss grad begynner å fremstå som et slags dokudrama. En film

som forsøker å kartlegge deler av et levd liv. Men selv om de faktiske detaljene Bredo i *Filmens Vidunderlige Verden* refererer til er sanne sett i forhold til den historiske personen Bredo Greve, så fortsetter skuespilleren Bredo Greve å spille rollen som Bredo. Filmfortelleren fortsetter å presentere en fiksjonell Bredo. Uansett hvor mye denne Bredo tangerer den historiske personen Bredo Greve.

Denne fiksjonelle Bredo fortsetter å undervise Jon. På en plakart som beskriver hvilket arbeid og hvilken tid som går med til å lage en film står det å lese:

NÆ plakart, hvor det står (TILT ned etterhvert):
MANUSSTØTTE
DREIEBOK
KALKYLE (dreiebok og kalkyle: 1 ÅR)
PROD.UTVALGET (1:7)
FORARBEID (1 ÅR)
OPPTAK (1 ÅR)
ETTERARBEID (1 ÅR)
FILMKONTROLLEN
KINOENE
(OBS: tall i parentes blir skrevet inn mens bildet er effektivt)

Filmskapere bruker altså mye tid og energi på å lage en film. At de så møter motstand i forbindelse med sine forsøk på å skaffe kinooppsetninger av de samme filmene, kan i denne sammenheng virke frustrerende.

Samtale med en kinosjef

Med bakgrunn i dette klippes det til en skrivepult hvor Bredo sitter med telefonrøret i hånden. Han har ringt en kinosjef. På en tekstplakat påstås det:

DETTE ER EN AUTENTISK SAMTALE, MEN KINOSJEFENS STEMME ER FORANDRET -
AV JURIDISKE ÅRSAKER

I denne påstått autentiske samtalen diskuterer Bredo med en kinosjef. Han lurar på om kinosjefen er interessert i å sette opp *Heksene fra den Forstenede Skog* på «sin» kino. Selvfølgelig finner kinosjefen på alle mulige slags grunner til hvorfor akkurat *Heksene fra den Forstenede Skog* ikke fortjener oppsetning på «hans» kino. Han forsøker imidlertid å avslutte med:

Kinosjefen: Nei, du. Altså, nå har jeg ferie...og. Jeg vil ikke inngå i en lengre diskusjon med...om akkurat hvorfor vi ikke viser det eller det eller det. Altså, la oss bare...avslutte denne samtalen med den konklusjon at jeg kjører ikke «Heksene».

Jon sitter og følger med. Han oppfatter tydeligvis hva som skjer, og han oppfatter sammenhengen. Akkurat som tilskueren oppfatter den. Her er det altså snakk om en direkte påvirkning fra filmfortelleren. Han/hun har valgt å presentere en kinosjef på denne måten.

Denne kinosjefen vet selvfølgelig ikke at han har blitt en «rollemodell» til en sekvens i en film idet han svarer på Bredos spørsmål. Dermed er svarene hans en del av en virkelighet, selv om de blir presentert i en fiksjonell sammenheng.

Igjen tangerer altså filmfortelleren virkeligheten i en fiksjonell sammenheng. Uten at tilskueren verken blir forvirret av dette eller ser på det som en synliggjøring av virkemidlene. Dette gir nemlig ingen illusjon av virkelighet. Det presenterte er bare virkelighet presentert i en fiksjonell sammenheng. Og tilskueren har mulighet for å tolke dette i denne sammenheng.

Midtveis i samtalen begynner bildet å forandre karakter. Bildeutsnittet tettes inn. Det zoomes inn mot ansiktet til Bredo. Dette er et konvensjonalisert virkemiddel innenfor dokumentar- og reportasjegenrene. Hvorvidt det brukes her utelukkende for å «komme nærmere inn på» Bredo eller om det er et virkemiddel filmfortelleren bruker for å forsterke det dokumentariske preget denne sekvensen har, vites ikke. Men zoomen er i alle fall hakkete og ustødig nok til å være tilstrekkelig «legge-merke-tilbar».

En ting tilskueren kan undres over er hvordan han/hun kan høre hva kinosjefen sier. For det første har tilskueren blitt informert om at det ikke er den autentiske kinosjefen som snakker, dermed må stemmen tilskueren hører på lydsiden ha blitt lagt på etterpå. Ergo må Jan Erik Holst (som geststalter stemmen)⁸⁶ ha sittet i et lydstudio og snakket i forhold til et manuskript han har fått utdelt. Dette fører til at noen for det første må ha tatt opp på bånd det den ekte kinosjefen sa. Deretter må noen ha skrevet ned dette og gitt det til Holst. Dermed kan det hevdes at bildet med Bredo og synklyden som følger, fortelles på et fortellernivå og snakkingen til Holst på et annet. Sammenstilt i «the process of editing» søkes det å gi inntrykk av at disse forskjellige elementene danner en fiksjonell fortellermessig helhet. Dette er en fortellermessig helhet som filmfortelleren dessuten søker å gi inntrykk av at Jon har fått med seg. Her dreier det seg nok en gang om en sammenstilling av forskjellige filmatiske nivåer som blir formidlet uten at tilskuere i nevneverdig grad stusser over hvordan selve sammenstillingen har blitt gjort. Man kan til og med hevde at den tilskuermessige viljen til aksept av det formidlede fremstår med en betydelig tyngde. Og at de faktiske forhold forbundet med produksjonsprosessene igjen kommer i andre rekke. Selv om forståelsen av de samme prosessene på mange måter er en forutsetning for å få med seg betydningen filmfortelleren antageligvis hadde med denne sekvensen.

⁸⁶ Jan Erik Holst er kreditert på ettertekstene som «kinosjefstemme».

FILMTESTENE

Etterhvert begynner overgangen fra sekvens til sekvens i *Filmens Vidunderlige Verden* å ligne mer på en opprømsing av forskjellige filmpolitiske problemstillinger enn på en filmet fortelling. Etter at Jon (og tilskueren) har blitt presentert for de problemene som er forbundet med kinooppsetningene, presenteres tilskueren nå for problemer forbundet med filmsensur. Kinosjefene har i den forrige sekvensen «fått sitt pass påskrevet». Nå har turen kommet til Statens Filmkontroll.

Bredo og Sissel har tidligere i *Filmens Vidunderlige Verden* hevdet at de skal lage to sensurtester, den ene med sex og den andre med vold. I forbindelse med disse testene ønsker de å synliggjøre hvor og hvordan Statens Filmtilsyn setter «saksa si» i filmer. Bredo forsøkte å fortelle Jon hva disse testene innebar etter at Sissel og Bredo «øvde» inn voldstesten («slåsskamp» nummer 2):

Bredo: ...poenget er at vi skal lage en test, skjønner du. Først skal vi lissom være så jævlige og sadistiske som...som vi kan greie å finne på. Også etterpå være så kjærlige som vi kan mot henne. Og der hvor Statens Filmkontroll da klipper, der skal vi sette inn svartsladd. Skjønner du?

Som en bakgrunn kan jeg her nevne at blant annet gjennom det arbeidet *Foreningen Fri Film* gjorde på sekstitallet fikk filmskaperne anledning til å sette inn en svartsladd i stedet for bildet der hvor Statens Filmtilsyn mente at noe burde sensureres. Dette var en avgjørelse som hadde mye av sitt utspring i protestaksjonene som oppstod i forbindelse med sensuravgjørelsen på den svenske filmen *Jag är nyfiken/gul* (Sjöman 1967). I flere år etter at denne filmen ble sensurert kjempet *Foreningen Fri Film* og andre for muligheten til å svartsladde i stedet for bare å klippe bort det sensurerte materialet. Dette gjorde de for at filmskaperne skulle kunne tydeliggjøre for sine tilskuere at et statlig inngrep var skjedd. Dette var dessuten et virkemiddel som skulle demonstrerte en del av den begrensning de som lagde film mente de sto ovenfor. Denne kampen førte til at «svarte felt ble satt inn i en film hvor Statens Filmkontroll hadde foretatt klipp, et forhold som var aktualisert etter filmsensurens behandling av den svenske filmen *Dom kallar oss Mods* (1968). Regissørene Stefan Jarl og Jan Lindqvist hadde forlangt svartsladdingen etter at sensuren hadde fjernet de ti siste metrene av deres film. Departementet svarte med å innfri kravet om svartsladding,...» (Dahl m.fl. 1996: 344).⁸⁷

⁸⁷ Statens filmkontroll innså imidlertid at «svartsladdingen» «ville virke svært provoserende» (Dahl m.fl. 1996: 344), og kanskje til og med mot sin hensikt. Men regelen om «svartsladding» bestod.

Det er paralleller mellom de svartsladdene som kom til å prege en del sensurerte filmer som gikk på kino i Norge utover syttitallet og *Filmens Vidunderlige Verden*. Fordi også *Filmens Vidunderlige Verden* fikk svartsladder klippet inn i stedet for filmet materiale. Men motivet for å klippe inn svartsladder i *Filmens Vidunderlige Verden* er litt annerledes. Fordi, meningen med filmtestene var jo å sette fokus på norsk filmsensur. Presentasjonen av disse filmtestene skulle ta dette problemkomplekset et skritt videre enn det å markere et statlig inngrep. Derfor ble to plakater presentert i forkant av selve filmtesten med vold:

PLAKAT: TEST AV RETTEN I NORGE TIL Å PÅVIRKE MED FILM I RETNING AV...
 NY PLAKAT: MEDMENNÆSKELIG NYDELSE

Sekvensen innledes med:

TETT TO SKUDD av Bredo som ligger og kysser, hastig ZOOM inn og ZOOM ut, Sissel tar av seg «morgenkåpen», Bredo tar også av seg klærne, ZOOM inn idet de begynner å kysse igjen
 NÆ Bredo og Sissel kysser, Sissel beveger seg nedover Bredos kropp
 Deretter synes en plakat: **SENSURERT** nært av henne som suger hans penis
 Lyden kan imidlertid fremdeles høres. Deretter klippes det tilbake til:
 NÆ av Sissel som kysser og biter på Bredo, ZOOM ut til HTOT av Bredo og Sissel som prøver å komme i en bedre 69-posisjon
 En ny plakat kommer til syne: PLAKAT: **SENSURERT** Han slikker hennes clitoris Oversiktsbilde
 Deretter avsluttes sekvensen med:
 HNÆ Bredo og Sissel ligger oppå hverandre og kliner
 NÆ Sissels fot kjærtegner Bredos, PAN oppover langs kroppene deres til NÆ av deres ansikter idet de elsker med hverandre

Som en retorisk avslutning på denne sekvensen klippes det til en kamerainnstilling av Jon. Her virker det som om han blir presentert som en representant for tilskueren innenfor det fiktive univers. Det er i denne sammenheng rimelig å tolke at han har sett og hørt det samme vi som tilskuere har blitt presentert for. Spesielt siden vi har opplevd Jon som tilskuer av tidligere filmer i filmen. Men her fremstår i tillegg Jon som en slags idealtilskuer, kanskje til og med i enda sterkere grad enn tidligere, fordi han bare sitter der og det virker som om han har en eller annen mental reaksjon på det som har blitt presentert. Tilskuere har med dette anledning til både å ha sin egen tolkning av denne testen, samtidig som tilskueren kan projisere reaksjonen Jon eventuelt må ha, og velge om han/hun vil ta den projiseringen med i betraktning sett i forbindelse med en eventuelt omvurdering av egen reaksjon.

Etter kamerainnstillingen av Jon klippes det til nok en plakat:

PLAKAT: TEST AV RETTEN I NORGE TIL Å PÅVIRKE MED FILM I RETNING AV...
 NY PLAKAT: VOLDSUTØVELSE
 HNÆ av Sissel som sitter og leser en bok
 TOT av Sissel som sitter og leser, en skygge kommer over henne
 NÆ Sissels bakhode, en skikkelse kommer ut av mørket foran henne i HTOT, p.g.a hans svarte kostyme sees bare hendene hans, han slår til Sissel med den ene hånden
 TOT av de to som slåss, han slenger Sissel i bakken
 HNÆ av Sissel som blir slengt i bakken, hun prøver å komme seg unna
 TOT av Sissel som prøver å komme seg unna
 OBS OBS OBS OBS OBS, her kan jeg ikke se om det er et klipp til, men i alle fall så:
 Sissel kommer seg på bena, mannen slenger henne i bakken igjen
 TOT av Sissel som ligger på bakken
 HNÆ av Bredo som tar opp en kniv og går mot Sissel
 TOT av Sissel som reiser seg opp og «prøver» å flykte
 HNÆ av Bredo som går mot Sissel med kniven
 HNÆ av Sissel som blodig og redd klamrer seg mot veggen
 HNÆ av Bredo som kaster seg mot Sissel, med kniven først
 HNÆ av Sissel, bildet er komponert slik at vi ser fra skuldrene hennes til lårene; Bredo «stikker» kniven i hoftepartiet hennes slik at blodet spruter, Sissel bøyer seg ned «i smerte»
 PLAKAT: **SENSURERT** Han skjærer henne i halsen så blodet spruter
 HTOT av Sissel som ligger på gulvet og lider i smerte, Bredo går bort til henne, bøyer seg ned og stikker kniven mot henne
 PLAKAT: **SENSURERT** Han stikker kniven i henne og vrir rundt Nært
 HTOT av Bredo som trekker kniven ut av Sissel, han reiser seg opp, tørker av kniven, tar opp en pistol og lader
 HTOT av Sissel som ligger på gulvet, Bredo sparker borti henne, TILT opp idet Bredo går rundt Sissel, TILT ned, Bredo skyter Sissel, Sissels blodige kropp bykser opp som et resultat av at kulen trenger gjennom kroppen hennes
 NÆ pistol, TILT med den opp til Bredos ansikt som blåser på røret

Det klippes så til et nærbilde av Jon. På lydsiden kan vi høre:

Voice-over: Hvilken påvirkning synes du er verst?

Bildet av Jon «fryses». Fra å være film, blir nå *Filmens Vidunderlige Verden* i noen sekunder presentert som et stillsfotografi. Den fremadskridende handlingsrekken stoppes opp. Det er som om filmfortelleren ønsker å understreke viktigheten av voice-over fortellerens (Bredo/jeg) spørsmål om «Hvilken påvirkning synes du er verst?» Det er som om det gis anledning, fra filmfortellerens side, å gi publikum muligheten til å tenke over det som har blitt presentert. Dette inkluderer i høy grad forståelse for og potensiell omvurdering av hvorfor filmfortelleren tidligere i *Filmens Vidunderlige Verden* presenterte både den tilsynelatende irrelevante lekeslåssingen, den tidligere innøvingen av slåsskampen og innføringen i bruk av spcialeffekter.

Men i et narratologisk perspektiv er disse «filmtestene» interessant også på en annen måte. Dette fordi de demonstrerer et fortellermessig nivå som i stor grad ligger utenfor de kategoriseringene til og med Genette tar høyde for (jamfør metalepsis). Sensureringen av de ovennevnte kamerainnstillingene ligger kanskje til og med utenfor det Booth og Chatman

tilskriver instansen implisitt forfatter. For her er det ikke lenger snakk om hvordan en filmfortelling eventuelt kan settes sammen. Her er det snakk om et statlig inngrep. Et inngrep som har forekommet etter «the process of editing», og som eksemplifiserer at filmfortellinger (slik de har blitt beskrevet innenfor narratologien) også må følge lovverket for å bli satt opp på kino.

Tilbake til hovedhandlingen - Cannes-stoffet

Etter filmtestene klippes det til en ny dusjsekvens. På lydsporet høres en dialog mellom Bredo og Sissel. De snakker om «revesekvensen» og at de «burde gjøre noe med Cannes-stoffet». I en forlengelse av dette klippes det til en sekvens hvor Sissel og Bredo sitter og redigerer noe som lett kan tolkes som dette nevnte Cannes-stoffet. Det virker imidlertid som om Bredo snakker mer til tilskueren enn til Sissel.

Bredo: Nei, takke meg til Cannes. Der nede er det i hvert fall ikke noen sånne råtne gamle kommunepamper som sitter og kan nekte deg i det hele tatt å få vist filmen.

Sissel: Ja, men jeg mener fremdeles at hvis vi vil beskytte vår egen kultur mot altfor sterk utenlandsk påvirkning - sørge for at våre egne filmer blir vist, fordi det er dem de er laget for - da trenger vi offentlig kinolovgivning.

Bredo: Hvis norske filmer hadde hatt rett til oppsetning, ja. Hvis de kommunale kinematografene hadde vært drevet på kulturelt grunnlag. Men det er ikke det. De er helkommersielle.

Sissel: Se på den scenen der nå. - Mener du at det er sånn vi burde ha det i norsk filmmiljø?

Bredo: Skal si deg en ting jeg. Det eneste forskjellen på norsk og utenlandsk kinodrift, det er at i utlandet der er de kommersielle interessene dominerende. I Norge derimot, der ha de kommersielle interessene monopol. - Ta ut den der forresten, den var bra.

Denne sekvensen, mer enn noen annen sekvens i *Filmens Vidunderlige Verden*, demonstrerer hvor vesentlig handlingsplanet og handlingene til karakterene er for helheten av filmopplevelsen. Filmfortellerens diskrete virkemiddelbruk fremstår her med full tyngde. Det eneste som virker vesentlig for filmfortelleren å få formidlet er innholdet i det Bredo sier. Her er det dermed på mange måter et sammenfall mellom filmfortellerens motivasjon og karakterenes motivasjon. Dette blir spesielt viktig hvis det tolkes i sammenheng med Meir Sternbergs bruk av begrepsapparatet rundt motivasjon. Mye av det som er betydningsbærende for *Filmens Vidunderlige Verden* som helhet er altså «innom» det fiktive univers i denne sekvensen. Det mangfold av de til dels uortodokse fortellerstrategiene («artistic motivation») filmfortelleren har benyttet seg av tidligere kan dermed sies å være til en viss grad overflødige akkurat her. Allikevel er det samspillet mellom disse fortellerstrategiene og innholdet i selve handlingen som utgjør helheten som danner utgangspunktet for selve tolkningen av filmen. Dermed fremstår Sternbergs «realistic motivation» frem i full tyngde. For gjennom et utilslørt

forsøk på å fremstille en kreativ klippeprosess (eller for å si det med Gunning - «the process of editing») så fremstilles en dialog som ikke levner noen tvil om hva Bredo mener, og filmfortelleren synes å understøtte dette gjennom å velge å formidle det på en likefrem måte. På innholdsplanet virker Bredo oppgitt på den norske kulturpolitikkenes vegne og det er spesielt kinolovgivningen som får gjennomgå. Sekvensen er ikke akkurat elegant filmatisk løst, men de poengene filmfortelleren ønsker å formidle vil jeg hevde at kommer tydelig nok frem i replikkvekslingen mellom Bredo og Sissel.

FILM I FILMEN - *Den fine Pelskåpa di*

Etter sekvensen med Cannes-stoffet sitter igjen Jon og Bredo ved klippebordet. Bredo spør Jon: «Husker du vi snakket om hva som var viktigst av lyd eller bildet?» Deretter startes en ny film i filmen. Igjen dreier det seg om en presentasjon av en film laget av den historiske personen Bredo Greve (i samarbeid med Svein Krøvel). Filmen heter *Den fine Pelskåpa di*, ble laget i 1977, og presenterer forskjellige aspekter ved pelsdyrdrift. Men presentasjonen av denne filmen gjelder bare for bildesiden. Fordi på lydsiden presenteres en voice-over forteller (stemmen til Bredo) akkompagnert av lett og ledig musikk. Dette lydsporet hører ikke til den «egentlige» *Den fine Pelskåpa di*.

Voice-over fortelleren i denne filmen «informerer» om pelsdyr og pelsdyrdrift. Deretter presenteres den samme bildestrømmen med det «ekte» lydsporet. Her presenteres en annen voice-over forteller (fremdeles Bredos stemme - men nå er han innholdsmessig krass og kritisk mot pelsdyrnæringen). Denne gang akkompagnert av musikk som er mer negativt ladet, stemningsmessig. Igjen er det her snakk om et lite kurs i hvordan filmskapere kan bruke forskjellig virkemidler for å få frem forskjellige retoriske poeng.⁸⁸

Etter å ha fått innføringen i lydens viktighet for det totale inntrykk av filmers påvirkningsmulighet sier Jon: «Skal dette brukes i langfilmen vår?» For første gang indikerer han at han er på «deres» side. Dette er ikke lenger bare Bredos eller Produsentens film. Det er en film som Jon ønsker å være en del av. Dette kommuniseres igjen på handlingsplanet. Filmfortelleren nøyer seg med å la karakterene drive handlingen fremover, uten å tydeliggjøre virkemiddelbruken i nevneverdig grad.

⁸⁸ Når det gjelder musikk - og eventuelt annen lyd for den saks skyld - satt opp mot bildene i filmfremstillinger, så har dette poenget blitt såpass nøye kartlagt andre steder at jeg ikke ønsker å gå for mye inn på dette her

Tilbake til hovedhandlingen - Produsenten sier nei

Etter dette sitter Bredo og skriver på en skrivemaskin. Dette er en skrivemaskin som er identisk med den skrivemaskinen tilskueren ble presentert for tidlig i filmen (i skrivemaskinsekvensen). Altså kan tilstedeværelsen av denne skrivemaskinen på samme fortellernivå som den fiksjonelle Bredo - samt at Bredo sitter og skriver på den - relateres tilbake til skrivemaskinsekvensen i begynnelsen av *Filmens Vidunderlige Verden*. Det fortellernivået som tidligere bare dannet en ramme for en hovedhandling, hvor Bredo/*han* beskrev en filmregissør som fikk et besøk, kan nå i en sterkere grad relateres nivåmessig til den samme hovedhandlingen. Det subjektet *han*, som ble beskrevet i skrivemaskinsekvensen og som ble presentert som en rammeforteller av historien om filmregissøren som fikk et besøk, kan nå omdefineres fra å være en heterodiegetisk forteller til å bli en forteller som i enda større grad kan karakteriseres som en forteller som den gang (i skrivemaskinsekvensen) omtalte seg selv i tredje-person.

Produsenten stiller seg ved vinduet. Han sier: «Ja nydelig utsikt det har du i alle fall». Men i motsetning til tidligere så klippes det ikke til utsikten. Filmfortelleren poengterer med dette at det var greit å presentere Bredos POV. Det var også greit at Jon fikk ta del i dette POV. Men Produsentens POV, det presenterer ikke filmfortelleren. I tillegg har tilskueren i det nevnte POV bildet allerede sett det Produsenten mener er «en nydelig utsikt». Han/hun har fått dele denne utsikten med både Bredo og Jon. Men tilskueren får ikke anledning til å ta del i Produsentens opplevelse av det samme. Spørsmålet blir da: I og med at filmfortelleren ikke presenterer Produsentens perseptuelle perspektiv, hvilket forhold har han/hun da til hans meninger? Et mulig svar på dette er at filmfortelleren ønsker å understreke at han/hun anser at Produsentens meninger ikke bør vektlegges i samme grad som Bredos og Jons. Det kan sies at Produsenten er en karakter som filmfortelleren ikke er «på lag med».

Dette poenget videreutvikles etter at Produsenten setter seg i vinduskarmen. Idet Produsenten skal til å gi Bredo «dødsstøtet» til filmen, legger han merke til plantene som står i vinduskarmen. For han er plantene bare vanlige planter. Han synes ikke det er noe spesielt eller merkverdig ved dem. Han synes ikke å forstå at de er marihuanaplanter. Han tar tak i et av bladene på en av plantene og «kjenner på» teksturen, litt åndsfraværende.

Den observante tilskuer som vet mer enn det Produsenten vet, kan dra flere konklusjoner av dette. For det første kan tilskueren humre over at Produsenten er ignorant. For det andre blir det enda mer tydelig at Produsenten ikke er «en insider». Dette fører til at han blir en man ikke

kan stole på. Derfor mister han enda mer kredibilitet i forhold til Bredo, og i forhold til den observante tilskuer. Det Produsenten sier etter dette farger muligens tilskuerens oppfatning av han. Han kan tolkes som en som ikke er en del av det miljøet som er for sivil ulydighet. Han er en trussel, etc. Derfor kommer det heller ikke som noe sjokk på tilskueren at Produsenten ikke vil støtte langfilmprosjektet til Bredo. En film - som er ment til å inneholde elementer fra blant annet *Vi er alle Broilere*, Hønefoss-stoffet, filmtestene og *Den fine Pelskåpa di* - og som oppfordrer til sivil ulydighet og oppvigleri ovenfor myndigheter.

DUSJSCENENE - SATT I EN SAMMENHENG

I filmens avslutningsfase forlater Produsenten leiligheten til Bredo. Det Bredo har kjempet for nær sagt gjennom hele filmen oppfylles tilsynelatende ikke. Det virker altså ikke som om langfilmplanene til Bredo kommer til å realiseres. Men så går Bredo inn på badet, inn til Sissel, som dusjer:

| Bildesiden | Lydsiden |
|---|--|
| TRE SKUDD av Bredo, Jon og Produsenten, Jon og Produsenten går | Jon: Du får ha det bra./DØR LUKKES Jon (off): Din jævla feiging. Produsenten: ??? Jon: Hold kjeft. ???? |
| HTOT av Bredo som sitter ved skrivemaskinen, PAN/TILT av at han reiser seg og går ut av rommet, KAMERAET blir stående og dvele på døråpningen | Bredo: Sissel! /DUSJ-LYDER Bredo: Neei, det nytter nok ikke. Sissel: Han ville ikke? Bredo: Nei, han se'kke noe penger i det altså. Bare trøbbel. Han ringer i mårra. Sissel: Da blir det ikke noe langfilm da? Bredo: Ja, måtte være om Jon greide å overtale ham altså. Eller om vi fikk til en fresk avslutning. - Hmmm. - Jeg kunne tenke meg å bli vasket litt på ryggen jeg. Sissel: Ja, kom da. Bredo: Er det plass a? |

Dermed oppstår ideen om hvordan å overtale Produsenten til å finansiere langfilmprosjektet.

For å bruke Produsentens ord:

Gudbevares, både sex og vold. Ypperlig, men...men du kan jo ikke selge hele filmen på den ene scenen. En sånn scene til du, på slutten av filmen, og dessuten et lite dryss - huba, huba - gjennom hele filmen. Så kanskje vi kunne få dem til å sette den opp for oss.

Etter å ha dvelt unaturlig lenge ved døråpningen i rommet der hvor samtalen mellom Produsenten og Bredo fant sted klippes det til en kamerainnstilling inne på badet. Der inne presenteres Bredo og Sissel. De er nakne, og holder på med noe Produsenten antageligvis ville ha beskrevet som «huba, huba». *Filmens Vidunderlige Verden* avsluttes med dette.

Her åpnes et mangfold av nye tolkningshorisonter for tilskueren. Tilskueren får blant annet en potensielt bedre forståelse for hvorfor dusjscenene har blitt klippet inn gjennomgående i *Filmens Vidunderlige Verden*. Eller får tilskueren det? For i hvilken relasjon står *Filmens Vidunderlige Verden* til den langfilmen Bredo ønsket å overtale Produsenten til å få finansiert? Er det meningen at tilskueren skal tolke de to filmene som identiske?

I en anmeldelse av *Filmens Vidunderlige Verden* tolker Karsten Alnæs dette slik:

Den langfilm regissøren i *Filmens Vidunderlige Verden* ønsker å realisere, men aldri får penger til, er identisk med den film som hvert minutt blir en realitet mens vi ser på den. Ny er så visst denne paradoksale fortellerteknikken ikke, men den er frisk og uvøren, og har dessuten et uhytellig og selvironiserende svip over seg som kler filmens egentlige innhold (Alnæs 1978: 65).

Dette er imidlertid en logisk kortslutning, og omfanget av denne type kortslutninger er en viktig grunn til at jeg har skrevet denne hovedoppgaven. For hvordan kan Alnæs hevde at den filmen som karakterene i *Filmens Vidunderlige Verden* har lyst til å lage er identisk med den filmen tilskueren blir presentert for. Undersøkt i relasjon til det teoretiske grunnlaget jeg har lagt for denne oppgaven vil jeg hevde at det ekstradiegetiske fortellerplanet i *Filmens Vidunderlige Verden* ikke gir tilskueren noen indikasjoner på at Alnæs sine betraktninger medfører riktighet.

Den filmen som Bredo presenterte for produsenten (som produsenten ikke ville finansiere) kunne da umulig ha vært den samme filmen tilskueren sitter og opplever. For det første fordi mange av de scenene tilskueren opplever i *Filmens Vidunderlige Verden* er handlingselementer som så og si eksisterer mellom de scenene den fiksjonelle Bredo høyst sannsynlig hadde i oppdrag å lage. Dessuten fremstilles Jon gjennomgående på en slik måte i *Filmens Vidunderlige Verden* at det virker urimelig å tolke at det var meningen at det var dette som skulle fremstå som en del av den filmen som Bredo lar Produsenten se og høre. Dessuten tror jeg ikke at Produsenten satt og opplevde at han selv sa nei til å ferdigstille den filmen som Bredo presenterte for han bare øyeblikket tidligere.⁸⁹ Dermed vil jeg hevde at den filmen tilskueren har blitt presentert for har lite å gjøre med den filmen Bredo ønsket å lage (eller var i ferd med å lage).

En mulig hensiktsmessig tolkning er dermed at de nærmest uforståelige dusjscenene i *Filmens Vidunderlige Verden*, slik de fremstår, har blitt klippet inn i filmen som flashforwards. Men det er bare på bildesiden og deler av lydsiden (synklydene), for mye av det som har kommet til på lydsiden i forbindelse med disse dusjscenene kan fremdeles tolkes som en del av det kontinuerlige progresjonen av handlingselementer.

⁸⁹ Her er det også viktig å huske på at det var Bredo Greve som produserte *Filmens Vidunderlige Verden*, og ikke skuespilleren Finn Hald som fremstilte Produsenten.

Dette gjelder i første rekke den dusjscenen som ble presentert etter eksponeringskurset, men før Hønefoss-stoffet. Her kan nemlig Sissel og Bredo høres på lydsiden. Deres passiar fremstilles slik:

Sissel: Joda, jeg skal gjøre det ferdig i morgen. Bare ikke mas.

Bredo: Jon har begynt å forstå nå skjønner du. Jeg må kunne følge opp.

Sissel: Jada, jada

Satt i en mer hensiktsmessig sammenheng er verken lydsiden eller bildesiden i denne sekvensen problematisk hver for seg. Men det er bare hvis tilskueren tolker den dramatiserte lyden som om den er på et tidsplan og bildet som om det er på et annet tidsplan. Mer problematisk blir den potensielle tolkningshorisonten forbundet med den dusjsekvensen som er klippet inn rett etter kamerainnstillingen med «freeze-frame» bildet av Jon. Her høres en dialog mellom Bredo og Sissel på lydsiden (disse lydene er imidlertid ikke i «synk» med bildematerialet). Deler av dialogen fremstilles slik:

Bredo: Men han sa ingenting altså? - Likte han revesekvensen for eksempel?

Sissel: Ja, han bare fleiper med den (meg???). Jeg veit aldri hva han ville jeg. - Vi må i hvert fall gjøre noe med det stoffet fra filmfestivalen i Cannes.

Bredo: Ja, nei, det har jeg nesten ikke redigert, jeg.

Her refereres det til Cannes-stoffet. At de burde gjøre noe med det. Dette er i seg selv uproblematisk, tolkningsmessig, fordi rett etter denne sekvensen klippes det til en redigeringssekvens, hvor de «gjør» noe med Cannes-stoffet. Men i forkant av diskusjonen om Cannes-stoffet diskuterer Bredo og Sissel noe de kaller «revesekvensen». Første gang tilskueren hører dette har han/hun ingen mulighet til å forstå hvorfor Sissel sier dette. På grunn av at det meste av det andre som har blitt presentert i forbindelse med disse dusjscenene også virker uklart så er det lett og hevde at tilskueren «kjøper» at dette også er uklart. Men etter første gangs gjennomkjøring av filmen, og etter at tilskueren har hatt anledning til å forstå hva Bredo mente idet han refererte til «revesekvensen», og etter at de tidligere så uforklarlige dusjscenene har blitt satt i en mer hensiktsmessig sammenheng, så er det fremdeles noe som ikke stemmer, logisk sett.

For hvis er det meningen at lyddelen av denne sekvensen skal korrespondere med tidsaksen i de presenterte elementene som finnes i filmen rett før og rett etter denne dusjsekvensen, så kan det virke logisk, med tanke på at Bredo og Sissel diskuterer at de burde «gjøre noe» med Cannes-stoffet. Men de snakker også om «revesekvensen», og ifølge den tidligere nevnte tidsaksen så har ikke «revesekvensen» blitt presentert enda for tilskueren. Dermed kan ikke Bredo spørre Sissel om hva Jon syntes om «revesekvensen». For Jon har ikke

blitt presentert for «revesekvensen» enda, i det filmiske univers. Da kan ikke den tolkningen stemme.

Hvis det er meningen at lyddelen av denne sekvensen skal tolkes som noe som hører med til den samme tidsaksen som den bildemessige delen, nemlig dusjingen, så har «revesekvensen» blitt presentert. Dermed er det legitimt for Bredo å spørre Sissel om hennes opplevelse av Jons reaksjon på «revesekvensen». Men da har det ikke blitt «gjort noe» med Cannes-stoffet. Noe som ikke kan medføre riktighet fordi dusjsekvensen, slik den tolkes i denne gitte sammenhengen, har skjedd etter både «revesekvensen», Jons reaksjoner på den og redigeringen av Cannes-stoffet. Da kan denne tolkningen heller ikke stemme.⁹⁰

Det mest hensiktsmessige svaret på problemer omkring vanskelighetene med tolkningen av situasjoner som denne henter jeg fra Sarah Kozloff. Hun hevder at slike tilfeller bør tolkes som feil. Som blemmer den virkelige filmskaperen har gjort. Ifølge henne kan ikke filmfortelleren ta feil, men det kan filmskapere. Og tilskuere må forholde seg til dette (Kozloff 1988: 124-125). Ifølge François Jost kan dessuten tilskuere bare forholde seg til dette problemkomplekset hvis de har et forhold til intensjonalitet.

At dusjscenene på et mer generelt grunnlag gir inntrykk av at de har blitt klippet inn i det materialet som Bredo presenterte for Produsenten er altså eventuelt bare en logisk kortslutning. Forsøket fra den fiktive karakteren Bredo, å klippe inn «huba, huba» elementene i *Filmens Vidunderlige Verden* er en umulighet. En karakter kan ikke styre hvordan en film blir laget hvis han/hun er en karakter i den samme filmen. At filmfortelleren gjennom plasseringene av de samme dusjscenene på et visst plan søker å kommentere at for å få satt opp en film på kino i Norge så må den inneholde litt «huba, huba», er noe helt annet.

For å belegge dette videre. I den første dusjscenen sa voice-over fortelleren Bredo/jeg:

Voice-over: Jeg tror det var da at ideen til noe annet og mer begynte å ta form. Hvorfor ikke lage noe skikkelig, slå oss løs litt, og fortelle folk hva film egentlig er. Lage en langfilm for kino, med stoff fra vår egen virkelighet, og om kinoproblemet

Dette utsagnet kan heller ikke medføre riktighet. For hvis Bredo her er en voice-over forteller, og disse dusjscenene er noe karakteren Bredo kom på etter at han hadde fått avslag av Produsenten for mangel på «huba, huba» gjennom hele filmen, så kan ikke voice-over fortelleren hevde at han fikk ideen til langfilmen som et supplement til det bildemessige. Nemlig dusjingen. Ergo, må dusjingen som har blitt klippet inn på bildesiden være noe

⁹⁰ Det er mulig at Sissel refererer til at hun skal klippe om Cannes-stoffet. Men denne tolkningen virker lite troverdig.

filmfortelleren har klippet inn i *Filmens Vidunderlige Verden* som tilhører et annet diegetisk plan (tidsmessig) enn voice-overen som samtidig høres. Altså en løgn. Resultat: tilskueren får ingen indikasjon på når øyeblikket «da», som det refereres til i sitatet ovenfor, skjedde. Hvis tilskueren da ikke tolker muligheten for at dusjscenen er blitt lagt på etterpå. Og tilskueren kan bare tolke at de er lagt på i etterarbeidet hvis tilskueren har et forhold til at det å lage film også inkluderer et etterarbeid («the process of editing»). Dette gjelder selv om den filmen Bredo eventuelt får en ide om å lage, den filmen med mer «huba, buba» i, er en fiksjonell film. Men det er altså min påstand at det ikke er den filmen Bredo i filmen søker å lage.

Dette er bare et forsøk fra filmfortelleren av *Filmens Vidunderlige Verden* å lage et filmatisk speilbilde av en retorisk effekt som karakteren i *Filmens Vidunderlige Verden* eventuelt kunne benytte seg av. Det er den historiske personen Bredo Greves film som har fått oppsetning på kino. Skjebnen til den filmen karakteren Bredo i *Filmens Vidunderlige Verden* ønsket å lage fortelles det ingenting om. Om den ble satt opp på kino i et fiktivt univers fortelles det ingenting om. Allikevel indikeres altså dette sterkt på slantnivået i *Filmens Vidunderlige Verden*.

Et tilleggsmoment i denne forbindelse er at det jo ikke er Produsenten som produserte *Filmens Vidunderlige Verden*. Han er jo bare en fiktiv konstruksjon den historiske personen Bredo Greve (og eventuelt hans samarbeidspartnere) har funnet på. Ifølge rulleteksten var det den historiske personen Bredo Greve som produserte *Filmens Vidunderlige Verden*. Dermed var det altså han som eventuelt sto bak den endelige beslutningen om å klippe inn «huba, huba» scenene i filmen. Noe som i seg selv kan virke kompliserende.

En kommentar til Produsenten sitt nei

Ved filmens slutt fremstilles det altså en stor grad av temamessig enighet mellom filmfortelleren av *Filmens Vidunderlige Verden* og den fiksjonelle Bredo. Idet Bredo hopper i dusjen sammen med Sissel fremstår han fremdeles som en karakter som blir presentert som en anarkist, en som «sto på barrikadene» på syttitallet i Norge. Han fremstår som en tekstlig konstruksjon som søker å forandre samfunnet. Produsenten på sin side kan sies å ha blitt presentert som en karakter filmfortelleren ønsker å diskreditere. Eller for å bruke kjent og kjær terminologi: Han er en «bad guy». Det er han som tilsynelatende har siste ordet og det er han som sier nei til langfilmplanene.

Gjennom hele *Filmens Vidunderlige Verden* har Bredo villet berette om urettferdighet. Han har hatt noe på hjertet. Han vil dessuten lage noe mer enn en undervisningsfilm. Produsenten hevder at de verken har råd til det eller at det er plass til alt det Bredo vil ha inn i den filmen de skal lage. Bredo på sin side synes å hevde at Produsenten er en representant for det som er galt med samfunnet. Som om det Produsenten står for er «roten til alt ondt». For Bredo fremstår Produsenten som en motstander av at «et virkelig innhold» når frem til publikum. Og det er slik kampen foregår.

Filmfortelleren stiller altså på filterplanet til skue to subjekter, to karakterer som kjemper om retten til å formidle noe filmatisk. På den ene siden kjemper Bredo for retten til å kunne ytre det han anser som viktig. På den andre siden har Produsenten tilsynelatende bare et oppdrag å utføre. Innhold, på et generelt plan, fremstår som motivasjon og beveggrunn for Bredo for å holde på med film. For å få problematisert realiseringen av langfilmplanene introduserer i tillegg filmfortelleren Jon som en fiktiv konstruksjon. Både som et hinder og som en hjelper. Filmkommunikasjon ansees som noe alle mennesker (inklusive Jon) burde lære noe om for ikke å la seg bli manipulert og påvirket av filmindustrien. En filmindustri som, etter filmfortellerens mening, synes å sette lavere krav til kunnskap, sannhet og integritet enn til profittbegjær og indoktrinering.

Tillegget, som i stor grad henter sin kommunikasjon gjennom slantplanet, kommer til sitt sterkeste uttrykk i forbindelse med forståelsen av hvorfor dusjscenene gjennomgående har blitt klippet inn i *Filmens Vidunderlige Verden*. Det kan altså virke som om filmfortelleren på et plan er enig med Produsenten. Kanskje fordi det faktisk må litt «huba, huba» til for å få en film oppsatt på kino i Norge. Men prisen å betale er kanskje ikke så stor. I alle fall ikke hvis filmfortelleren klarer å kommunisere at «huba, huba» scenene like gjerne kan være en kritikk av at de er nødvendige, som at de er nødvendige.

VI. AVSLUTNING

Jeg har med vilje ikke kvalitetsvurdert mitt analyseobjekt. Men hvis jeg allikevel skal skrive noe om denne filmens form- og innholdsmessige kvaliteter så kan dette summeres opp med at *Filmens Vidunderlige Verden* neppe er et filmatisk mesterverk. Allikevel fascinerer denne filmen meg. Fordi den nærmest tvinger den narratologiske analytikeren som bor i meg til å undersøke hvordan filmatiske virkemidler blir fremstilt. Det mangfold av forskjellige fortellermessige retoriske innfallsvinkler denne filmen byr frem er nesten utømmelig. Dette gjelder i liten grad i forbindelse med den umiddelbare opplevelsen av filmen. Til å tolke filmen slik trenger tilskueren jo bare sin egen intuisjon.

Det er først når man er nødt til å dykke dypere og artikulere noe meningsfylt om *Filmens Vidunderlige Verden* at problemene begynner å strømme på. Dette gjelder både på et detaljplan og for hele filmen. For i *Filmens Vidunderlige Verden* taes det i bruk flere former for helt vanlig filmatiske virkemidler. Dette gjøres i en kommunikativ sammenheng, hvor filmskaperen i stor grad benytter seg av et konvensjonalisert filmspråk som tilskueren forstår ut fra en generell kunnskap om sender, budskap og mottaker. Samtidig gjør sammenstillingen av bruken av flere ukonvensjonelle virkemidler *Filmens Vidunderlige Verden* ekstra interessant. Allikevel kan det i mange tilfeller virke som om det er i forbindelse med den konvensjonaliserte virkemiddelbruken at det kan virke vanskelig å artikulere noe meningsfylt om forskjellige fortellerstrategier.

Men det er ved å søke å artikulere hvordan presentasjonen av alle virkemidlene fremstår at filmen «åpner» seg. Og det er her filmfortellerrollen kommer i fokus. Ved å abstrahere filmfortelleren som en styrende instans i filmfortellingen tydeliggjøres de forskjellige former for subjektiv styring i filmen. Her dreier det seg om alt fra forsøk på manipulasjon til helt uproblematisk kommunikasjon av lettfattelige detaljelementer fra sender til mottaker.

Spørsmål omkring forskjellige subjektfunksjoner om forfattere, filmskapere, fortellere og fiktive karakterer innenfor filmatiske fremstillinger har blitt grundig undersøkt de siste tiårene. Noen av forsøkene på å svare på disse spørsmålene har vært kompliserte og til dels uoversiktlige, andre igjen har klart å «komme til poenget» ganske raskt. I denne forbindelse er det viktig å repetere at spørsmål om forskjellige subjektfunksjoner i første rekke blir interessant når man har flere fortellernivåer i en film. Det er da man konkret kan undersøke forskjellene. Det er da filtermessige føringer forstått i forhold til et fortellerplan kan bli slantmessige føringer forstått i forhold til et annet fortellerplan (eller et hypodiegetisk nivå).

I utgangspunktet ønsket jeg å bruke denne hovedoppgaven som en «mikro» modell for å forstå de mekanismene som ligger bak hvordan det å lage film blir forstått. Gjennom å studere *Filmens Vidunderlige Verden* nøye har jeg imidlertid fått større utbytte av å forstå hvordan film vanligvis ikke lages, enn jeg har fått utbytte av å forstå hvordan film vanligvis lages. Og det er vel slik den fiksjonelle Bredo må ha hatt det også (hvis han hadde eksistert). For Bredo ble etterhvert som filmen skred frem i økende grad opptatt av alle de problemene filmskapere står ovenfor i forbindelse med det å lage film. Dermed kan *Filmens Vidunderlige Verden* fremstå som det som vanligvis kalles sekundærerfaring, og i en forlengelse av dette kan filmen, og kanskje også denne hovedoppgaven, bidra til å bli noe som kan hjelpe mennesker å unngå å gjøre feil som andre har begått. (Se for øvrig vedlegg 3). Dette handler i stor grad om noen av de mangfoldige fortellerstrategier filmfortellere kan benytte seg av. Selv om mange av disse fortellerstrategiene sjelden blir brukt.

Allikevel har jeg fått stort utbytte av min utvidede forståelse av den funksjonen fortelleren kan spille. Spesielt slik denne kan bli forstått i relasjon til det univers det fortelles om. Dette gjelder selv om det handler om forståelse av den fortellertradisjonen fra leirbålet i det som ofte kalles den episke urtradisjonen eller samtidens filmiske fremstillinger. Det gjelder dessuten selv om den tydelige fortellerrollen nok kan sies å ha trukket seg delvis tilbake i mange samtidige filmatiske fortellinger. Noe som på mange måter illustreres godt av den tilbaketrukne funksjonen marionettemannen fra *La Double vie de Véronique* kan sies å ha.

Men ideen om formidlere som dette eksisterer. I sammenheng med denne oppgaven er det ideen om fortelleren, det er ideen om de fortellerne denne fortelleren forteller om, og det er disse fortellerenes relasjon til ideen om de karakterene det fortelles som har stått sentralt. Det er dette jeg har søkt å studere med denne oppgaven, spesielt slik disse forskjellige subjektfunksjonene manifesterer seg i *Filmens Vidunderlige Verden*. Vist eller fortalt, realistisk eller formalistisk. UtEN nødvendigviiiis Å LEGGEvektPÅ SYNLIGGJØRINGEn AV VIRKEMIDLENE.

Vedlegg 1

HANDLINGSREFERAT: Filmens Vidunderlige Verden

Filmregissøren Bredo får en dag besøk av en filmprodusent. Filmprodusenten vil gjerne få Bredo til å lage en undervisningsfilm - om film - til bruk i skoleverket. Bredo overtales til å lage denne filmen. Det er bare en hake, produsenten vil nemlig at hans sønn Jon skal være med på opptakene. Lokket av bra honorar aksepterer Bredo dette vilkåret, under tvil.

Filmopptakene begynner, men Jon synes ikke interessert i det hele tatt. I løpet av den første opptaksdagen forklarer Bredo hvordan kameraer og filmfremvisere fungerer. Tilsynelatende til ingen nytte. Etter opptaks slutt øser Bredo ut sin frustrasjon til klipper og assistent Sissel. Sammen begynner de å tvile på om det er noen vits å lage denne filmen i det hele tatt. BREDO OG SISSEL DUSJER. Og med det skapes ideen om noe mer, ideen om å lage en langfilm for kino, med stoff fra deres egen virkelighet, og om kinoproblemet.

Dagen etter er Jon tilbake, og lærer opp i forskjellig bruk av lydutstyr. Men frustrasjonen som Bredo og Sissel opplever er vedvarende. De fortsetter til og med å tvile på verdien av filmundervisning i skolen. Etter hvert bestemmer de seg for å påvirke Jon til å få med faren hans på langfilmplanene deres. Bredo bestemmer seg dessuten for å la Jon oppleve en av Bredos tidligere filmer, *Vi er alle Broilere*. Bredo setter opp filmfremviserutstyr i stua si, og setter igang filmen.

Vi er alle Broilere handler om hønas utvikling fra frittgående dyr til industrialisert masseprodusert mat. Filmen trekker paralleller mellom burhøna og mennesket. Hvor mennesket blir sett på som slaver i et skrekkbilde av et maskinstyrt samfunn. Som et resultat av å ha opplevd *Vi er alle Broilere* blir Jon påvirket til å revurdere sin holding film generelt, og langfilm prosjektet til Bredo spesielt. I et mer positiv retning. Langfilmplanene blir presentert for faren, produsenten. Men han er skeptisk til dette. Og grunnen er enkel, han er overbevist om at budsjettet ikke holder. På tross av dette fortsetter Bredo og Sissel å håpe på at langfilmen kan bli realisert. BREDO OG SISSEL DUSJER.

En spesialeffektmann kommer på besøk. Bredo og Sissel spør og graver for å avdekke hvordan man klarer å lage forskjellige filmtriks. Spesialeffektmannen forklarer villig. Kulehulleksplosjoner og knivstikkingsmetoder blir demonstrert.

Jon kommer en dag inn i leiligheten til Bredo. Han forskrekkes av å se Bredo og Sissel som sloss. Dette får Jon til å slå Bredo i hodet med en jernstang. Men det viser seg at «slåsskampen» bare var en øvelse. Bredo og Sissel holder nemlig på å innøve til noe som skal bli en «filmtest». De hevder at de vil avsløre filmsensuren. De vil nemlig si noe om hvor dumt det er å tillate vold, men ikke kjærlighet. Jon blir bare mer og mer positivt innstilt til Bredo, og til hele filmprosjektet. Bredo selv blir påvirket av Jons holdningsendring. Han får til og med troen på sitt eget filmprosjekt tilbake. Men hva med faren til Jon?

Etter at Jon har fått en innføring i forskjellen mellom amatørutstyr og profesjonelt utstyr til bruk i filmproduksjon, kommer han bort til Bredo med en «vaskeseddel». Dette får Bredo til å forklare Jon om det kommunale kinomonopolet i Norge. BREDO OG SISSEL DUSJER.

Samtidig med at Jon får lære litt om klipping av film, setter Bredo inn noe dokumentarstoff han har laget i klippebordet. Det er «Hønefosstoffet». Bredo forklarer til Jon at kinosjefen på Hønefoss, Nymoen, ikke ville sette opp *Heksene fra den Forstenede Skog* på kinoen i Hønefoss. Dette førte til at Bredo, med hjelp av flere andre filmfolk, i protest dro opp til Hønefoss. Der satte de opp filmen selv, på veggen på utsiden av kinobygningen. Dokumentarstoffet gir et innblikk i hendelsesforløpet, som ender med at politiet stopper oppsetningen. Bredos indignasjon over det han kaller «politisk sensur» blir etter hvert delt av Jon.

Bredo fortsetter sin undervisning av Jon. Han forklarer hvordan filmer blir laget i Norge, hva som må til for å få finansiert filmer, og i hvilken grad man må fremlegge manus, dreiebok, kalkyle etc. for å få «støtte». Deretter forsøker Bredo å utdype hvilke utfordringer en norsk filmskaper står overfor, ikke bare for å få laget filmer men også for å få kinosjefene til å sette opp filmene på kino etter at de er laget. For å illustrere dette ringer Bredo en kinosjef,⁹¹ i håp om å få satt opp *Heksene fra den Forstenede Skog*. Uten hell.

Deretter lar Bredo Jon oppleve «filmtestene» de har laget. De som er beregnet på Statens Filmkontroll. I forbindelse med «Test av retten i Norge til å påvirke med film i retning av...medmenneskelig nytelse» elsker Bredo og Sissel med hverandre. Noen av bildene er klippet bort, til fordel for svartsladder med tekst: «*SENSURERT. Nært av henne som suger hans penis*»; og: «*SENSURERT. Han slikker hennes clitoris. Oversiktsbilde*». I forbindelse med «Test av retten i Norge til å påvirke med film i retning av...voldsutøvelse» «myrder» Bredo Sissel. Også her er noen av bildene klippet bort til fordel for svartsladder: «*SENSURERT. Han*

⁹¹Plakat: Dette er en autentisk samtale, men kinosjefens stemme er forandret - av juridiske årsaker.

skjærer henne i halsen så blodet spruter»; og: «SENSURERT. Han stikker kniven i henne og vrir rundt. Nært». Et nærbilde av Jon fryses, og Bredo spør i en voice-over: «Hvilken påvirkning synes du er verst?» BREDO OG SISSEL DUSJER.

Sissel og Bredo sitter og snakker om film og filmfestivaler mens de redigerer noe dokumentarstoff fra en filmfestival i Cannes. Jon kommer inn. Dette får Bredo til å fortelle litt om hva som er viktigst i film, lyd eller bilde. For å illustrere dette tar Bredo frem en annen av sine tidligere kortfilmer. *Den fine Pelskåpa di*. Først setter han på *Den fine Pelskåpa di*, en fremstilling av pelsdyrdrift og pelskåpeindustrien, med et «lett» lydspor. Med dette lydsporet fremstår *Den fine Pelskåpa di* som en nøktern fremstilling av hvordan pelsdyrdrift og pelsdyrindustrien blir drevet. Deretter bytter Bredo lydspor. Over de samme bildene får Jon (og vi) nå se og høre en filmisk fremstilling som kritisk setter et lys på «den kyniske pelsdyrindustrien». Inntrykket blir helt forskjellig. Jon reagerer i forakt. Og han er nå helt overbevist om at Bredo og langfilmprosjektet hans er viktig.

Faren til Jon får se og høre alt stoffet Bredo har satt sammen. Men han vil ikke være med på å finansiere langfilmprosjektet. Det eneste han vil gjøre er å kutte ned filmen til en tyve minutters kortfilm, slik at de «i alle fall får antatt den i skolen». På spørsmål om hvordan han likte «filmtesten» svarer han: «Ha, ha. Jo-ho-ho. Den var jo flott. Gudbevares, både sex og vold. Ypperlig, men...men du kan jo ikke selge hele filmen på den ene scenen. En sånn scene til du, på slutten av filmen, og dessuten et lite dryss - huba, huba - gjennom hele filmen. Så kanskje vi kunne få dem til å sette den opp for oss».

Idet Jon og faren hans går, begynner Bredo å samtale med Sissel. Hun er inne på baderommet (hun dusjer). Bredo lurte på om det er noe han kan gjøre for få overtalt faren til Jon til å gå med på langfilmplanene. Men uten å komme på en «fresk avslutning» resignerer han. Han går inn i dusjen, inn til Sissel og...

BREDO OG SISSEL DUSJER. (Filmen - som for øvrig er en langfilm - avsluttes altså «freskt», med litt «huba, huba»)

Vedlegg 2

Medlemmer: Aksjonen for endring av kinoloven, pr. 1/9-78

| | | | |
|---------------------|--------------------|---------------------|------------------|
| Lasse Glom | Bredo Greve | Finn Krogvik | Tito Pannagi |
| Oddvar Einarson | Erik Arguillere | Dan Taxbro | June Paalgard |
| Sidsel Mundal | Sissel Kleven | Kristine Ramm | Jacob Trier |
| Tore Netland | Haakon Sandøy | Erik Disch | Dag Alveberg |
| Kirsten Bryhni | Jan-Erik Holst | Helen Person | Harald Krogtoft |
| Inge-Lise Langfeldt | Fred Sassebo | Sølve Skagen | Christian Berrum |
| Sturla Einarson | Eldar Einarson | Jan Toreg | Leidulf Risan |
| Swend Wam | Kjell Billing | Petter Vennerød | Jan Knutzen |
| Hans O. Nicolayssen | Erling Th-Andersen | Morten Kolstad | Morten Skallerud |
| Bela Csepsany | Randi Weum | Erik Gustavssen | Rafael Goldin |
| Roar Skolmen | Tom Sassebo | Svein Krøvel | Gunnar Moreite |
| Knut Jorfald | Anja Breien | Anne M. Nørholm | Knut E. Jensen |
| Espen Thorstensen | Anders Enger | Åmund Johanessen | Truls Olsen |
| Kari Elfstedt | Bente Kaas | Frode Krogh | Marco Pannagi |
| Torleif Hauge | Torunn Ringen | Rolf Håan | Ragnar Sørensen |
| Odd Iversen | Conrad Weyns | Tron G. Kristiansen | Kjell Thon |
| Laila Holm | Pål Gegenbach | Wenche Pettersen | Edith Toreg |
| Ingeborg Kvamme | Dagfinn Kleppan | Leif Erlsboe | Svein Toreg |
| Magne Mikkelsen | Sigve Endresen | Kikki Engebretsen | Dagmar Richter |
| Torunn Nyen | Oddvar Bull-Tuhus | Hans Lindgren | Bente Erichsen |
| Svein Hovde | Jan F. Dahl | Erling Jørgensen | Ola Solum |
| Margareth Herron | Harald E. Nissen | Pål R. Roestad | Knut Andersen |
| Berit Ohrvik | Tor M. Tørstad | Frode Kristiansen | Nicole Mace |
| Alfred Jensanius | Raymond Mortensen | Bjørn Haavind | Odd Ween |
| Erik Løchen | Trygve Rasmussen | Steinar Pettersen | Skule Eriksen |
| Ulla M. Johansen | Jan Horne | Margrethe Robsham | Rolf Aamot |
| Jan Lindvik | Inge Tenvik | Rolf Aamot | Kjersti Alver |
| Arvid skauge | Georg Sagen | Kjell Vassdal | Jan Erik During |
| Terje Kristiansen | Laila Mikkelsen | Merete Lindstad | |
| Elin Erichsen | Halvor Næss | Vibeke Løkkeberg | |

Organisasjoner som støtter kravet, pr. 1/9-78

| | |
|------------------------------|-----------------------------------|
| Norsk Forfattersentrum | Forlaget Oktober |
| Norsk Filmforbund | Elanfilm AS |
| Fotfilm AS | Arbeidernes Kommunistiske Parti |
| Norsk Filmsenter | Norsk Skuespillerforbund |
| Sosialistisk Venstreparti | Den Norske Forfatterforening |
| Studentersamf.Bergen | Senterungdommens Landsforbund |
| Film og Teater tekn.Forening | Norsk Litteraturkritikerlag |
| Norsk Oversetterforening | Fredrikstad Filmfabrikk |
| Studentersamf.Trondheim | Unge Venstre |
| Zenithfilm AS | Norsk Filmklubbforbund |
| Sosialistisk Ungdom | Ungdomslitteraturens Forfatterlag |
| Centralfilm AS | Nord-Norsk Filmforum |
| Filmconsult AS | |

Vedlegg 3

Fra *The Lady in the Lake* til *This is Spinal Tap* - teori og praksis

Det kunnskapsnivået tilskuere til enhver tid måtte ha om praktisk filmproduksjon, og hvilken evne de eventuelt har til å forstå filmer er en ting. Men det at filmteoretikere og filmkritikere trekker ukritiske og feilaktige slutninger som et resultat av sine egne fagmessige mangler er ingen tjent med. Hvordan en del filmteoretikere (feilaktig) har undersøkt filmen *The Lady in the Lake* (Montgomery 1946 eller 1947) kan illustrere hvorfor dette er relevant.

The Lady in the Lake er en film som, på bildesiden, så og si utelukkende søkes å fremstilles som en subjektiv film, «sett» fra hovedpersonen (spilt av til Robert Montgomery) sitt perspektiv. Av denne grunn har denne filmen blitt et yndet analyseobjekt for filmteoretikere som ønsker å undersøke POV, subjektivitet og perspektiv.⁹²

Spesielt tydelig fremstilles denne jakten på å utdype forståelsen av subjektivitet innen film i en produksjonsanalyse av *The Lady in the Lake* skrevet av Seymore Chatman. Her hevdet Chatman at: «The actor playing the hero carried the camera strapped to his chest» (Chatman 1978: 160). Lars Thomas Braaten har gitt dette utsagnet en tvist, og har skrevet: «I denne filmen ble kameraet rett og slett montert fast til en hjelm hovedpersonen hadde på hodet, slik at hans, og bare hans, synsvinkel blir opprettholdt gjennom hele filmen» (Braaten 1984: 30). Arne Engelstad synes å kopiere Braaten når han skriver at man i *The Lady in the Lake*: «...reindyrket bruken av det subjektive ved å feste kameraet i en innretning på hovedpersonens hode» (Engelstad 1995: 69-70). Med andre ord, det har her oppstått en viss uenighet om hvordan kameraet øyensynlig har blitt festet til Montgomerys kropp, og til hvilken kroppsdel man festet kameraet (hode eller brystet) i forbindelse med filmingen av *The Lady in the Lake*.

Men ingen av disse påstandene kan medføre riktighet. For det første, fordi hvis man studerer filmen litt nøyere, så kan man blant annet ved et tilfelle observere hovedpersonen i en speilrefleksjon. I denne speilrefleksjonen har Montgomery verken kameraet på brystet eller på den angivelige hjelmen på hodet. For det andre, fordi de ovennevnte påstandene også av andre årsaker en fysisk umulighet. For på 1940-tallet var kameraene så tunge og store at dette neppe

⁹² For videre dokumentasjon omkring dette prespektivrelaterte problemet, se Metz 1973: 47-48, Branigan 1992: 142-146 og Branigan 1992: 150-158. For øvrig drøfter Branigan, i *Narrative Comprehension and Film*, teorier relatert til *The Lady in the Lake* fremsatt av en lang rekke filmteoretikere. Disse inkluderer: Bazin, Brinton, McCarten, Moreno, Marshall, Burch, Luhr, Eberwein, Sobchack, Polan og Telotte.

lot seg gjøre. Et bevis på dette får man ved å studere den sekvensen i *Sunset Boulevard* (Wilder 1950) hvor Barbara Stanwyck (i rollen som Norma Demond) besøker Cecil B. De Mille i et filmstudio. Der kan man observere hvor stort og tungt et «rekvisitt» kamera er. Et kamera som med stor sannsynlighet ligner på det kameraet som de som laget *The Lady in the Lake* benyttet seg av. Altså et tungt og klumpete kamera, som ingen noensinne kunne klare å få satt fast verken i en hjelm på hodet eller få festet på brystkassa. En tredje grunn er at flere og flere mediekonsumenter etterhvert klarer å skille (og til og med artikulere noe meningsfylt om) estetiske nyanser mellom forskjellige filmtekniske former for virkemiddelbruk. Når det gjelder kamerabevegelsene i *The Lady in the Lake* er det min påstand at disse i all hovedsak fremstår som helt konvensjonaliserte kamerakjøringer. Noen ganger «manipulert» med visse bevegelser for å gi inntrykk av for eksempel gange, løping eller svimmelhet. Men like fullt tror jeg at de aller fleste som opplever *The Lady in the Lake* først og fremst vil tolke kamerabevegelsene i denne filmen på en måte som utelukker de tolkningshorisontene Chatman, Braaten og Engelstad av en eller annen uinformert grunn hevder at medfører riktighet. Her er det altså både problematisert «i hvilken grad tilskuere legger merke til teknikk» (les: kamerabevegelser) og i hvilken grad en del filmteoretikere har hevdet å forstå hvordan disse fremstår.

At subtile kommunikasjonsformer som fremstår i konkrete filmer er vanskelig å tolke i en sammenheng som stemmer overens med de intenderte produksjonsmessige forhold kan også eksemplifiseres på andre måter. Et av de beste eksemplene på dette finnes i en anmeldelse av Rob Reiners *This is Spinal Tap* (1984) skrevet for Dagbladet av Arvid Andersen.

Filmen er en slags halvdokumentarisk film om en engelsk gruppe som forsøke et come-back i USA.

I miljøet møter vi temmelig sløve idoler, geskjeftige managere, servile PR-folk. Gruppens problemer er at et plateomslag ikke slår an, små uhell på scenen, manglende oppmøte når autografer skal skrives i butikken, «desertering» fra gruppen etc. Men det hele skal bæres av en ytterst tynn dialog, gudsforlatte forsøk på filosofi innen gruppen, og det virker som om regissøren har hatt stort besvær med å tråkle det hele sammen.

Mange ville sikkert ha foretrukket en LP med tungrock-låtene, uten denne lite fungerende filmen som illustrasjon.

En tilsnikelse er det at distribusjonsbyrået ved sin norske tittel assosierer med en tidligere farse (Andersen 1985: 20).

Her er det helt tydelig at Andersen ikke har fått med seg at *This is Spinal Tap* er en mockumentary, altså en falsk dokumentarfilm. For den medievannte tilskuer derimot burde ikke dette være et problem. Det er det heller ikke for de fleste filmkjennere som har lært seg å tolke og å analysere film. Det være seg gjennom bruk av filmiske virkemidler som er teknisk begrunnet eller virkemiddelbruk som må tolkes gjennom sin innholdsmessige sammenheng.

Nevnte filmer

8½ (1963) Regi: Federico Fellini,
The Cameraman (1928) Regi: Buster Keaton
A Clockwork Orange (1971) Regi: Stanley Kubrick
Cecilia (1954) Regi: Solvejg Eriksen
Człowiek z marmuru/Marmormannen (1977) Regi:
 Andrzej Wajda
Dager fra tusen år (1970) Regi: Anja Breien, Egil
 Kolstø og Espen Thorstenson
Den Hemmelighetsfulle Leiligheten (1948) Regi:
 Tancred Ibsen
Det Andre Skiftet (1978) Regi: Lasse Glomm
Det Sjunde Inseplet (1957) Regi: Ingmar Bergman
Dog Day Afternoon (1975) Regi: Sidney Lumet
Dom kallar oss Mods (1968) Regi: Stefan Jarl og
 Jan Lindqvist
Døden er et Kjørtegn (1949) Regi: Edith Carlmar
Episode (1963) Regi: Rolf Clemens
Exit (1970) Regi: Pål Løkkeberg
Fomynderne (1978) Regi: Nicole Macé
Hiroshima Mon Amour (1959) Regi: Alain Resnais
History of the World: Part I (1981) Regi: Mel
 Brooks
Hvem har Bestemt (1978) Regi: Svend Wam og
 Petter Vennerød
Jag är nyfiken/gul (1967) Regi: Vilgot Sjöman
Jakten (1959) Regi: Eric Løchen
Knut Formos Siste Jakt (1973) Regi: Jan Erik
 Düring (laget i samarbeid med Erik Løchen)
La Double vie de Véronique (1991) Regi: Krzysztof
 Kieslowski
The Lady in the Lake (1946 eller 1947)⁹³ Regi:
 Robert Montgomery
La Nuit Américaine (1973) Regi: François Truffaut
L'Aventura (1960) Regi: Michelangelo Antonioni
Le Mépris (1963) Regi: Jean-Luc Godard
Les Quatre Cents Coups (1959) Regi: François
 Truffaut
Liv (1967) Regi: Pål Løkkeberg
Love is War (1970); Regi: Lasse Henriksen
The Man with the Naked Gun (1988) Regi: David
 Zucker
Motforestilling (1972) Regi: Eric Løchen
Nattvårdsgästerna (1962) Regi: Ingmar Bergman
Nazarin (1959) Regi: Luis Buñuel
Olsenbanden + Data-Harry sprenger
Verdensbanken (1978) Regi: Knut Bohwim
Operasjon Cobra (1978) Regi: Ola Solum
Pøbel (1978) Regi: Hans Lindgren

Rear Window (1954) Regi: Alfred Hitchcock
Skrift i Sne (1966) Regi: Pål Bang-Hansen
Scream (1997) Regi: Wes Craven
Smultronstället (1957) Regi: Ingmar Bergman
Sommarnattens Leende (1955) Regi: Ingmar
 Bergman
Stagecoach (1939) Regi: John Ford
Sult (1966) Regi: Henning Carlsen
Sunset Boulevard (1950) Regi: Billy Wilder
Såsom i et Spegel (1961) Regi: Ingmar Bergman
Targets (1969) Regi: Peter Bogdanovich
Tystnaden (1963) Regi: Ingmar Bergman
This is Spinal Tap (1984) Regi: Rob Reiner
Un bout de soufflé (1959) Regi: Jean-Luc Godard,
Un chien Andalou (1928) Regi: Salvador Dali og
 Luis Buñuel
Viridiana (1961) Regi: Luis Buñuel
Warnung vor einer heiligen Notte (1970) Regi:
 Rainer-Werner Fassbinder

⁹³Noen kilder, som for eksempel Engelstad, 1995, Bordwell, Staiger og Thompson, 1985 og Ephraïm Katz, *The Film Encyclopedia* hevder at *The Lady in the Lake* er fra 1947. Andre, som Braaten, 1984, Branigan, 1992 og Everson, 1972, hever at den er fra 1946.

BREDO GREVE - FILMOGRAFI

SPILLEFILMER (Fra blant annet Filmen i Norge, 1995)

HEKSENE FRA DEN FORSTENEDE SKOG (nr. 378)

Oslopremiere: 14.10.1976 - Gimle

Manus og Regi: Bredo Greve

Foto: Svein Krøvel

Lyd: Sturla Einarson

Klipp og Script: Inge-Lise Langfeldt

Musikk: Georg Keller Band

Produksjon: A/S Fotfilm

Medvirkende: Edith Roger, Ulrikke Greve, Berit Schelderup, Kjersti Roald, Georg Keller, Bredo Greve, Jørn Bakken, El Jucan

Distribusjon: T & O Film AS

Format: Normal, Svart/Hvitt.

Sensur.: 61683 - 16 år, 20.8.1976

Spilletid: 1t. 32min.

FILMENS VIDUNDERLIGE VERDEN (nr. 393)

Oslopremiere: 14.4.1978 - Gimle

Manus, Regi og Klipp: Bredo Greve

Kreativ medspekulant, Script og Klippeass.: Sissel Kleven

Foto: Erik Arguillère *Hønefossaksjonen*: Svein Krøvel og Kjell Billing

Lyd: Jan Lindvik *Hønefossaksjonen*: Sturla Einarson

Musikk: Svend Undseth

Produksjon: A/S Fotfilm

Medvirkende: Bredo Greve, Sissel Kleven, Finn Hald, Kai Rittun

Distribusjon: Aksjon for endring av kinoloven v/Bredo Greve

Sensurnummer: 63921 - 16 år, 15.3.1978 Klipp: Sexscene forkortet (3,5 m), voldsscene forkortet (3 m)

Format: Normal, Svart/Hvitt og Farger

Spilletid: 1t. 20min.

Filmen eksisterer i to versjoner. En sensurert, og en usensurert.

LA ELVA LEVE! -La vidda være- (nr. 417)

Oslopremiere: 4.9.1980 - Victoria

Regi: Bredo Greve

Manus: Bredo Greve, i samarbeid med Nils Utsi

Foto: Erik Arguillère

Lyd: Magne Mikkelsen

Klipp: Bredo Greve, Leif Erlsboe, Anne Haugsgjerd

Musikk: Atle Hansen og Vestlandsgjengen, Visegruppa Nordaførr, Hans Rotmo og Heimvernslaget, Mattis Hætta

Produksjon: A/S Fotfilm, A/S Filmgruppe 1

Medvirkende: Nils Utsi, Christian Vennerød, Sissel Kleven, Ravdna Anti, Rolf Beev, Tone Bongo, Ulrik Wisløff, Mikkel Eira, Helge Reiss, Paal Rasmussen, Leif Dunfjeld, Beate Vatnbakk, Morten Skallerud, Peik Borud, Håkon Henriksen, Marit Gaup Dunfjeld

Distribusjon: Kommunenes Filmcentral A/S

Sensurnr.: 67645 - 7 år, 20.8.1980

Format: Widescreen, Farger

Spilletid: 1t. 50min.

Filmen eksisterer i to versjoner. En premiereversjon, og en nedklippet. Kortversjonen, som første gang ble vist i Hamar, er ca tyve minutter kortere.

KORTFILMER

SOLFESTEN (1966)

Produksjon: NRK

Regi: Bredo Greve

Distribusjon: (Bredo Greve har A-kopi, med sep. mag. inkl. kommentar)

Format: 16mm

Filmen eksisterer i to versjoner. En uten og en med kommentar. Den uten kommentar er vist på NRK.

OPERASJON BLODSPRØYT (1966)

Produksjon: Norsk Film A/S

Regi: Bredo Greve

Foto: Oddgeir Sæther

Medvirkende: Jan Erik Vold, Pål Bang-Hansen

Distribusjon: SFS 12005

Format: 16mm, Sh/Hv

Spilletid: 15min.

DU OG JEG OG VI TO (1967)

Produksjon: Norsk Film A/S, Kortfilmavdelingen

Regi: Bredo Greve

MÅKENE (1971)

Produksjon: A/S Fotfilm

Manus, Regi og Foto: Bredo Greve

Distribusjon: SFS 11344

Format: 16mm, Farger

Spilletid: 24 eller 27min.

VI ER ALLE BROILERE (1972)

Produksjon: Bredo Greve

Regi: Bredo Greve

Distribusjon: SFS 11359

Format: 16mm, Sh/Hv

Spilletid: 24 eller 25min.

Filmen vant Kulturrådets pris for beste frie kortfilm.

BARN OG IDRETT (1972)

Produksjon: NRK

Serietittel: Vindu mot vår tid

Regi: Bredo Greve

Barn og Idrett fins ikke?

Idrett og Samfunn - Sagene prosjektet

Desember 1972 Vist på NRK.

SAMFUNN OG IDRETT (1972)

Produksjon: NRK

Regi: Bredo Greve

Nektet vist på NRK.

Barn og Idrett og Samfunn og Idrett var egentlig et filmoppdrag for NRK, men ble i arbeidsprosessen laget om til to separate filmer av Bredo Greve.

RÄDDA VÅR MILJÖ (1973)

Produksjon: A/S Fotfilm

Regi: Bredo Greve

Format: 16mm, Farger

Spilletid: 15min.

JUCAN - ASFALTJUNGELENS SØNN (1974)

Produksjon: A/S Fotfilm

Regi: Bredo Greve

Medvirkende: El Jucan

Format: 16mm, Farger

Spilletid: 25min.

DEN FINE PELSKÅPA DI (1977)

Regi: Bredo Greve, sammen med Svein Krøvel

Format: 16mm, Farger

Spilletid: 15min.

FILMUNDERVISNING (1978)

Produksjon: Bredo Greve

Regi: Bredo Greve

Format: 16mm, Farger

Spilletid: 43min.

Distribusjon: Norsk Filmklubb Forbund

Eksisterer bare i en kopi. Negativet brukt i forbindelse med *Filmens Vidunderlige Verden*.

TILFELLET LAISA (1986)

Regi/klipp: Bredo Greve

Distribusjon: Høgskolebiblioteket, avd ØKS/ 362.733 TIL

Format: 16mm

Spilletid: 38min.

SAMEN SOM KOM TIL KONGEN (1990)

Produksjon: Bredo Greve

Regi: Bredo Greve

Distribusjon: SFS 11864

Format: Farger

Spilletid: 16min.

Referanser

- Allen, Richard (1995) *Projecting Illusion*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Allen, Robert C. og Gomery, Douglas (1985) *Film History: Theory and Practice*. New York: Newberry Award Records, Inc.
- Alnæs, Karsten (1978) «Karsten Alnæs om Bredo Greves Filmens Vidunderlige Verden» s. 65-66 i *Film & Kino* Nr. 2 April.
- Andersen, Arvid (1985) «Hjelp, vi er i Popbransjen» s. 20 del 2 i *Dagbladet* 9. Februar.
- Anderson, Joseph D. (1996) *The Reality of Illusion: An Ecological Approach to Cognitive Film Theory*. Carbondale and Edwardsville, Illinois: Southern Illinois University Press.
- Asbjørnsen, Dag (1999) *Dypt og Grunnleggende Overfladisk: Om den Postmoderne Filmens Estetikk*. Oslo: Spartacus.
- Bal, Mieke (1997) *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative. Second Edition*. Toronto: University of Toronto Press Incorporated.
- Barthes, Roland (1991) *Mytologier*. Oslo: Gyldendal
- Barthes, Roland (1977) «The Death of the Author» i Stephen Heath (red.) *Image, Music, Text*. New York: Hill & Wang.
- Baudry, Jean-Louis (1986) «Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus» s. 286-298 i Rosen, Philip (red.) *Narrative, Apparatus, Ideology*. New York: Columbia University Press.
- Bazin, André (1967) *What is Cinema? Volume 1*. Los Angeles: University of California Press
- Beach, Joseph Warren (1932) *The Twentieth Century Novel: Studies in Technique*. New York: Century.
- Bjørneboe, Jens (1977) *Om Brecht*. Oslo: Pax.
- Black, David Alan (1986) «Genette and Film: Narrative Level in the Fiction Cinema» s. 19-26 i *Wide Angel* 8.
- Booth, Wayne (1983) *The Rhetoric of Fiction. 2nd edition*. Chicago: University of Chicago Press..
- Bordwell, David (1985) *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Bordwell, David, Staiger, Janet og Thompson, Kristin (1985) *The Classical Hollywood Cinema*. New York: Columbia University Press.
- Bordwell, David (1996) «Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory» s. 3-36 i Bordwell, David og Carroll, Noël (red.) *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- Bordwell, David (1997) *On the History of Film Style*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Branigan, Edward R (1984) *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Haag: Mouton.
- Branigan, Edward (1992) *Narrative Comprehension and Film*. London: Routledge.
- Browne, Nick (1976) *The Rhetoric of Filmic Narration*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press.
- Braaten, Lars Thomas (1984) *Filmfortelling og Subjektivitet*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Braaten, Lars Thomas, Kulset, Stig og Solum, Ove (1994) *Introduksjon til Film*. Oslo: Gyldendal.
- Braaten, Lars Thomas og Sandaker, John Kristian (1989) *Tale i Film*. Oslo: Norsk Filmklubbforbund.
- Braaten, Lars Thomas og Solum, Ove. (1990) «Tancred Ibsen som Modernist» s. 6-8 i Z 1.
- Braaten, Lars Thomas, Holst, Jan Erik og Kortner, Jan H. (red.) (1995) *Filmen i Norge: Norske kinofilmer gjennom 100 år*. Oslo: Ad Notam Gyldendal.
- Casetti, Francesco (1998) *Inside the Gaze: The Fiction Film and its Spectator*. Bloomington og Indianapolis: Indiana University Press.
- Chatman, Seymour (1978) *Story & Discourse*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Chatman, Seymour (1990) *Coming to Terms*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Cuddon, J. A. (1992) *Dictionary of Literary Terms and Literary Theories. 3rd edition*. London: Penguin.
- Dahl, Hans Fredrik, Gripsrud, Jostein, Iversen, Gunnar, Skretting, Kathrine og Sørensen, Bjørn (1996) *Kinoens Mørke - Fjernsynets Lys: Levende bilder i Norge gjennom hundre år*. Oslo: Gyldendal.
- Dahr, Eva, Egeberg, Stein (1979) *Norsk Film i Norge*. Volda: Semesteroppgave ved Møre og Romsdal Distriktshøgskule.
- Eco, Umberto (1994) *Seks Turer i Fortellingens Skoger*. Oslo: Tiden Norsk Forlag.
- Ellis, John (1982) *Visible Fictions*. New York: Routledge.
- Engelstad, Arne (1995) *Den Forførelseriske Filmen: Om Bruk av Film i Norskfaget*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.
- Evensmo, Sigurd (1992) *Det Store Tivoli: Film og Kino i Norge*. Ny utgave. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Everson, William (1972) *The Detective in Film*. Secaucus, NJ: Citadel Press.

- Fiske, John (1982) *Introduction to Communication Studies*. London: Routledge.
- Fleishman, Avrom (1992) *Narrated Films: Storytelling Situations in Cinema History*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Ford, Ford Madox (1930) *The English Novel: From the Earliest Days to the Death of Joseph Conrad*. London: Constable.
- Foss, Bob (1992) *Filmmaking: Narrative & Structural Techniques*. Hollywood: Silman-James Press.
- Friedman, Norman (1955) «Point of View in Fiction: The Development of a critical concept» s. 1160-1180 i *PMLA*, 70.
- Gaudreault, André (1987) «Narration and Monstration in the Cinema» s. 29-36 i *Journal of Film and Video* 39 - Spring.
- Genette, Gérard (1980) *Narrative Discourse: An Essay in Method*. New York: Cornell University Press.
- Genette, Gérard (1988) *Narrative Discourse Revisited*. New York: Cornell University Press.
- Gombrich, E. H (1960) *Art & Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. London: Phaidon Press Limited.
- Greve, Bredo (1976) *Ifengsel: Dagbok fra Mashad Iran*. Oslo: Alternativ Bokklubb.
- Greve, Bredo (1972) «Om søknad om Støtte» s. 81 i *Fant* 1.
- Gunning, Tom (1994) *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film. Illini Books Edition*. Urbana: University of Illinois Press.
- Haddal, Per (1992) «Norsk Film 1967-1992» s. 390-407 i Evensmo, Sigurd. *Det Store Tivoli: Film og Kino i Norge*. Ny utgave. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Haddal, Per (1996) «Hundre År med Forførelse» s. 24 i *Aftenposten* 18. April.
- Hayward, Susan (1996) *Key Concepts in Cinema Studies*. London: Routledge.
- Heath, Stephen (1981) *Questions of Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Holst, Jan Erik (1980) «Norsk Film i 70-åra» s. 16-23 i *Kontrast* nr. 1.
- Iversen, Gunnar (1992) *Framtidsdrøm of Filmlek: Eric Løchens Filmproduksjon og Filmestetikk*. Stockholm: Institutjonen För Teater- och Filmvetenskap.
- Jacobsen, Beate (1994) *Film- og Videogramrett*. Oslo: Tano.
- James, Henry (1962) *The Art of the Novel. Critical Prefaces by Henry James*. New York: Charles Scriber.
- James, Henry (1948) *The Art of Fiction and Other Essays*. New York: Oxford University Press.
- Jameson, Fredric (1985) «Class and Allegory in Contemporary Mass Culture: *Dog Day Afternoon* as a Political Film» s. 715-733 i Nichols, Bill (red.) *Movies and Methods: Volume II*. Berkeley: University of California Press.
- Jost, François (1995) «The Authorized Narrative» s. 164-180 i Buckland, Warren. *The Film Spectator: From Sign to Mind*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Jost, François (1995) «The Polyphonic Film and the Spectator» s. 181-191 i Buckland, Warren. *The Film Spectator: From Sign to Mind*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Katz, Ephraim (1994) *The Film Encyclopedia. Second edition*. New York: Harper Collins.
- Kawin, Bruce (1978) *Mindscreen: Bergman, Godard, and First-Person Film*. Princeton: Princeton University Press.
- Kozloff, Sarah (1988) *Invisible Storytellers: Voice-Over Narration in the American Fiction Film*. Berkeley: University of California Press.
- Levinson, Jerrold (1996) «Film Music and Narrative Agency» s.249-182 i Bordwell, David og Carroll, Noël (red.) *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- Livingston, Paisly (1996) «Characterization and Fictional Truth in the Cinema» s. 149-174 i Bordwell, David og Carroll, Noël (red.) *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- Lothe, Jakob (1994) *Fiksjon og Film*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Lubbock, Percy (1965) *The Craft of Fiction*. London : Cape.
- Lukács, Georg (1975) *Realisme: Essays om litteratur og diktere, utvalgt og innledet av Helge Rønning*. Oslo: Gyldendal.
- Metz, Christian (1971) *Language et Cinéma*. Paris: Librairie Larousse.
- Metz, Christian (1973) «Current Problems of Film Theory: Christian Metz on Jean Mitry's *L'Esthétique et Psychologie du Cinéma*, v. II» s. 44-87 i *Screen Spring/Summer*.
- Metz, Christian (1999) «Noen filmsemiologiske spørsmål» s. 106-118 i Fossheim, Hallvard J. (red.) *Filmteori: En Antologi*. Oslo: Pax.
- MacCabe, Colin (1974) «Realism and the Cinema: notes on some Brechtian theses» s. 7-27 i *Screen* XV/2 Summer.
- Maltby, Richard og Craven, Ian (1995) *Hollywood Cinema*. Oxford: Blackwell Publishers.
- McQuail, Denis (1987) *Mass Communication Theory: An Introduction*. London: Sage.
- Molly (1978) «Filmens Vidunderlige Verden - Tema: Norsk Film» s. 30 i *Filmavisa* 1/2 Årgang 2.

- Polan, Dana (1985) «A Brechtian Cinema? Towards a Politics of Self-Reflexive Film» s. 661-672 i Nichols, Bill (red.) *Movies and Methods: Volume II*. Berkeley: University of California Press.
- Prince, Gerard (1987) *A Dictionary of Narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Pudovkin, V. I. (1970) *Film Technique and Film Acting*, translated and edited by Ivor Montagu. New York: Grove.
- Reisz, Karel og Millar, Gavin (1968) *The Technique of Film Editing*. 2nd edition. New York: Hastings House.
- Ricoeur, Paul (1988) *Time and Narrative*. Chicago: University of Chicago Press.
- Rimmon-Kenan, Shlomith (1983) *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. Reprinted 1989. New York: Routledge.
- Rottem, Øystein (1982) *70-ÅRA: Et tiår i norsk prosa*. Oslo: Cappelen.
- Rønning, Helge (1970) «Formalisme eller Realisme - Lukács eller Brecht» s. 246-253 i *Vinduet* nr. 4 24. Årgang.
- Sartre, Jean-Paul (1988) *"What is literature?" and other essays*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press.
- Smith, Albert E. (1953) «Fra Filmens Barndom, sammendrag av Two reels and a Crank» s. 59-63 i *Det Beste fra Readers Digest*. Årgang 7. Nr. 5.
- Staiger, Janet (1992) *Interpreting Films*. Princeton: Princeton University Press.
- Stam, Robert (1992) *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. New York: Columbia University Press.
- Stam, Robert, Burgoyne, Robert og Flitterman-Lewis, Sandy (1992) *New Vocabularies in Film Semiotics*. London: Routledge.
- Sternberg, Meir (1978) *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.
- Stigen, Arnfinn (1983) *Tenkningens Historie, Bind 1*. Oslo: Gyldendal.
- Thoresen, Thore Breda (1996) Gjester i Studio: *Historien om «de 44» og opprøret mot Norsk Film A. S.* Oslo: Aventura.
- Waldahl, Ragnar (1989) *Mediepåvrkning*. Oslo: Ad Notam.
- Aarseth, Asbjørn (1976) *Episke Strukturer: Innføring i Anvendt Fortellerteori*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Aasarød, Pauline (1993) «Fra Oslo Filmklubbs Historie». s. 25-34 i *Filmklubb for Alltid - Glimt fra Filmklubbenes historie, Norsk Filmklubbforbund 25 år 1968-1993*. Oslo: Z.